

الذاكرة والحدائث

الثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية



المشروع القومي للذاكرة

تأليف: ويليام رو، و قيثيان شلنج

ترجمة: منى برنيس

مراجعة وتقديم: أحمد علي مرسى

701

حتى نفهم البعد الشاسع لعنوان هذا الكتاب يجب أن نتصور أنه يغطي موضوعه الشرى جدا في قارة كاملة هي قارة أمريكا الجنوبية، ثم يتجاوزها إلى مساحة شاسعة من أمريكا الشمالية هي المكسيك ثم المهاجرين الأمريكيين اللاتينيين في الولايات المتحدة، وتلك الجزيرة الإسبانية اللغة "بورتريكو" التي صارت ولاية بين الولايات المتحدة.. هذا هو فضاء أمريكا اللاتينية الكونى، وهو فضاء مادة الكتاب التي تتحرى الثقافة الشعبية ومصيرها في ظل فضاء زمانى شاسع، يتضمن ثلاث مراحل هي تاريخ تلك القارة: المرحلة الأولى هي المرحلة الاستعمارية (الكولونيالية) المعاصرة للحضارات الهندية المحلية المطلة على سطح الواقع الكولونيالى من زمن سحيق، وتلك الأخرى التي بدأها الهنود الأمريكيون- لاتينيون في موازاة للاستعمار. والمرحلة الثانية هي مرحلة الاستقلال وإنشاء الدولة والهوية الوطنية والقومية. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التحديث التي تبدأ مع نهايات القرن التاسع عشر الذى شمل في أوائله عملية التحرر والاستقلال.

المشروع القومى للترجمة

الذاكرة والحداثة

الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية

تأليف : ويليام رو، وفيفيان شلنج
ترجمة : منى برنس
مراجعة وتقديم : أحمد على مرسى



٢٠٠٥

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٠١

- الذاكرة والحداثة : الثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية

- ويليام رو و فيفيان شلنج

- منى برنس

- أحمد على مرسى

- الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

Memory and Modernity

Popular Culture in Latin America

by : William Rowe and Vivian Schelling

©Verso 1991

First Published by Verso, in association with
the Latin America Bureau, 1991

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7 تقديم المراجع
11 مقدمة
الفصل الأول : انقطاع واستمرارية	
33 الاستعمار، السحر، وحدود الامتثال
40 الاستقلال : الروايات الرسمية والروايات الشعبية
44 القانون ، النظام والدولة
الفصل الثانى : مظاهر الثقافة الشعبية	
73 ١- السياقات الريفية
75 تمرد فى جبال الأندين
93 رحلة إلى المتحف
98 الكاثوليكية الشعبية
106 الثور الراقص: الحياة الفلاحية والمسرح الشعبى
119 الشعر الشفاهى وفن الحكى
136 السياقات الدينية
136 الانتقال إلى المدينة
148 الدراما التلفزيونية : من الميلودراما إلى الهزل

157 الإعلام البديل
169 من العبودية إلى السامبا
175 الكارنفال والهوية السوداء
189 كرة القدم والدلالة السياسية للأسلوب

الفصل الثالث : الثقافة الشعبية والسياسة

211 أسطورة الشعب
219 فتيات المدارس المكسيكيات فى الثياب اليونانية
224 الهوية والهوية القومية
233 «الجماهير لا تفكر ، بل تشعر»
238 نموذج بديل للتنمية
252 السياسات الهندية
255 التوقيع، والذكورية، والحركات الاجتماعية الجديدة

الفصل الرابع : الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة

275 الأدب والوطن
282 الحدود الثقافية
295 الثقافة الجماهيرية والرواية
301 تهميش مزدوج
311 الخاتمة: الذاكرة، التدمير، التحول

تقديم المراجع

هذا الكتاب يتناول موضوعاً شائكاً ، اتساعه يخيف من يقدم على مثل هذا العمل تأليفاً وترجمةً. والمؤلفان طموحان جداً ، والمترجمة تلهث وراء السطور التي تنفرط منها المعلومات والتنانج مثل المطر الجالب للسيول والفيضانات ، فلم يُتَّح لها تعريب كل الأسماء والعناوين التي تتبدل عليها اللغات بين الإسبانية والبرتغالية واللغات الهندو أمريكية (اللاتينية) التي لا تحصى ، فاضطرت أن تضع معظمها كما هي ، مع نسخة إنجليزية لها ، معتمدةً على السياق الشارح الذكي الذي اجتهدت في ترجمته وتكييفه مع هذه المعادلة الصعبة .

أما هذا الموضوع كما يتجلى من العنوان فهو " الذاكرة والحدائق - الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية " . حتى نفهم البعد الشاسع لموضوع الكتاب يجب أن نتصور أنه يغطى موضوعه الثرى جداً فى قارة كاملة هى أمريكا الجنوبية ، ثم يتجاوزها إلى مساحة شاسعة من أمريكا الشمالية هى المكسيك ثم إلى المهاجرين الأمريكين اللاتينيين فى الولايات المتحدة ، وتلك الجزيرة الإسبانية اللغة " بويرتوريكو " التى صارت ولاية بين الولايات المتحدة .. هذا هو فضاء أمريكا اللاتينية الكونى ، وهو فضاء مادة الكتاب التى تتحرى الثقافة الشعبية ومصيرها فى ظل فضاء زمانى أيضاً شاسع ، يتضمن ثلاث مراحل هى تاريخ تلك القارة : المرحلة الأولى هى المرحلة الاستعمارية (الكولونىالية) المعاصرة للحضارات الهندية المحلية المطلة على سطح الواقع الكولونىالى من زمن سحيق ، وتلك الأخرى التى بدأها الهنود الأمريكو - لاتينيون فى موازاة للاستعمار. والمرحلة الثانية هى مرحلة الاستقلال وإنشاء الدولة والهوية الوطنية والقومية. أما المرحلة الثالثة ، فهى مرحلة التحديث ، التى تبدأ مع نهايات القرن التاسع عشر الذى شمل فى أوائله عملية التحرر والاستقلال .

هذا الفضاء المتسع - (دون حدود للمكان والزمان مع غزارة الثقافة الشعبية وتراوح التحديث بين الفكر والفن والدموية والانقلابات العسكرية والثورات والصراعات والتحالفات والتهميش وغير ذلك من عمليات التمييز العنصرى ، وإذلال الفقراء أو التعاطف معهم. وكانت الثقافات الشعبية دوماً عدو التحديث الأول - من وجهة نظر من قاموا به - مما وضعها دائماً فى صف المعارضة المناهضة للنموذج الأوروبى الذى قام عليه التحديث ، هو نموذج سبق واستخدمه الاستعمار فى فرض الكاثوليكية على الهنود المنعوتين بالوثنيين أعداء المسيحية والإيمان) - يجعل قراءة هذا العمل بالغة الصعوبة ، فما بالنا بتأليفه ثم ترجمته .

وإذا تجاوزنا هذه الصعوبة ، فالكتاب مفيد جداً للقارئ العربى ، فنحن فى أمس الحاجة لنموذج منهجى لهذا النوع من الدراسة الذى نفتقده جملةً ، فهناك دراسات لا حصر لها عن أثر وتناص الثقافة الشعبية فى الأعمال الأدبية من قصّ وشعر ، وتدور هذه الدراسات حول نفسها ؛ حيث إن نتيجتها هى فرضيتها الأولى التى تؤكد تمويل الموروث للأعمال الفردية فى الحاضر. أفق محدود لا يفيد كثيراً ، بعكس الأفق الذى فتحه هذا الكتاب الممتاز ، والذى تناول القضايا الآتية :

١ - تعريف الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية ، ثم الثقافة المصنوعة فى إطار الميديا التى تقدم بضرارة عملية مستمرة لصناعة الثقافة .

٢ - تحديد دور الاستعمار فى الحرب ضد الثقافة الشعبية ومحاولة تدميرها ، وإبادة منتجتها ، ثم دور هذه الثقافة فى مواجهة الاستعمار وطرده وتحقيق الاستقلال .

٣ - عمليات التحديث بين الرأسمالية والاشتراكية والتصورات الرأسمالية عن الدور البربرى والهمجى المزعوم للثقافة الشعبية ، ومحاولات إبانتها أو تبنيها متحورة متطورة ، ثم دور هذه الثقافة فى الدفاع عن نفسها ومحاولة تخليد الثقافة ما قبل الرأسمالية ، وإيجاد وظيفة لها فى الحاضر ، ثم ما ترتب على هذا الصراع من قولبة الثقافة الرأسمالية فى قوالب شعبية ، أو تقوّل الثقافة الشعبية (الريفية - المحلية - الهندية - ما قبل الرأسمالية - ما قبل الكاثوليكية) فى قالب حديث ، وهنا نوقشت قضية الثقافة الشعبية بين الاستمرار والانقطاع .

٤ - تشتت الثقافة الشعبية بين التدمير والتحول ، دون الفصل بين العمليتين فلا تحول دون أن يسبقه تدمير ، لكن أحيانا يكون التدمير تاماً . كيف لعبت الذاكرة دورها فى ظل هذا العالم الذى يقوم على الصراع .

٥ - لا يمكن فصل كل ما سبق عن التاريخ والسياسة والطبقية والعجرفة الأوروبية والبيضاء فى مواجهة الهنود والأفريقيين (الذين استوردوا كعبيد) والمولودين .

القضايا السابقة تجعل فهمنا للتاريخ أفضل ، وتكشف المسكوت عنه فى التاريخ الرسمى ، كما أنها تكشف ثقافة التنمية البديلة لثقافة التنمية التى يقودها البنك الدولى وصندوق النقد والقوى الرأسمالية الإمبريالية ، والطبقات الحاكمة المستفيدة منها .

إننا قد لا نفهم الكثير عن أنفسنا ، وعن قارة أمريكا اللاتينية دون قراءة مثل هذا العمل الرائد ، فمثلاً كيف نفهم الواقعية السحرية فى أدب ومختلف فنون القارة الجنوبية اللاتينية فى العالم الجديد ، دون أن نفهم الثقافة الشعبية التى انبثقت عنها ذلك الإبداع فى حب للبقاء ، ويحث عن الهوية ، واستحضار الشفوى فى المكتوب أو المصور أو المسجل تخفيفاً من قمع الكتابة والفعل التصويرى والتسجيلى لما هو شفوى .

وكيف نفهم الصراع بين المدينة والقرية دون فهم ما يترتب على ذلك من صراع ثقافى . إن ما قدمه الكتاب من تفسير لأحياء لأحياء الأكواخ فى أمريكا اللاتينية يفسر نشأة ما نطلق عليه فى مصر المناطق العشوائية فى المدن .

إن من نهتمش ثقافتهم نهتمش وجودهم ودورهم ، لكنهم موجودون فى ثقافتهم التى تسعى للتحضر ، وتجبر البول بين الحين والحين على إدخال الكهرباء والماء والصرف الصحى إلى مأواهم المتواضع المحروم ، مجبرة بسبب قوة فعل الثقافة الشعبية على الاعتراف بوجود أصحابها .

لقد تناول الكتاب لغة المصطلحات التى نقلناها عن أوروبا ، التى تعبر عن واقع غير واقعنا ، فعجزنا عن فهم أنفسنا ، بسبب العجز القاضع لهذه المصطلحات عن استيعاب الثقافة الشعبية فيما أطلق عليه العالم الثالث أو النامى . إن الثنائيات

الأوروبية بين الرفيع والوضيع وما تنتجه من سلسلة متنامية من متضادات لا وجود لها فى واقعنا ، لهو من إنجازات هذا العمل الذى فضح عجزها ، وارتباطها بتحديث زائف وتنمية فاشلة ، مبرراً إيمان الثقافة الشعبية بتدرج المفاهيم وتداخلها ، وقدرتها دون تضاد على التعايش ، فلا ثنوية : شر أو خير ، بل إن الشر يحوى بعض الخير ، والخير يحوى بعض الشر فى تدرجات تجعل تضادهما غير موجود ؛ لأنهما ليسا مفهومين ، لكنهما فعل إنسانى ، يصدر فى تلقائية أو عمد وفى بساطة لبيست مسئولة عن تركيبة ذلك الفعل وتعمده. إن الثقافة الشعبية لاتجرد أو تفرق بين القول والفعل فى اختلاطهما الدرامى ، ولا بين ماضيها قبل - الرأسمالى وبين حاضرها المقموع بالرأسمالية فى تحول معارض ومقاوم .

أفقد جديد نرجو أن يكون هذا الكتاب افتتاحاً له ، وشكراً للمترجمة أولاً على اختيارها هذا العمل ، ثم مغامرتها بترجمته فى اجتهد وجب التنويه عنه فى تقديمى لعملها الذى أرفه إلى القارئ العربى المتخصص وغير المتخصص ممن يشغلهم شأن الثقافة وعلاقاتها المتبادلة مع كل عناصر الواقع عبر تاريخه فى كل مراحل .

أحمد على مرسى

مقدمة

لقد أصبح أمراً طبيعياً أن تحاط رأسمالية القرن العشرين المتأخرة بإمداد مستمر من السلع الثقافية التي تبدو وكأنها تقدم أفقاً لا نهائياً. فكل المعاني متاحة وقابلة للتحويل: من موتسارت إلى الموسيقى الشعبية البوليفية، من المسلسل الأمريكي «الاس» إلى الأعمال التلفزيونية البرازيلية، من الهامبرجر إلى التاكو وعندما أوشك القرن على الانتهاء تسارع ميل المنتجات التي تنتمي لبيئات ثقافية مختلفة للاختلاط على نطاق كوني. وهي عملية لها إيجابياتها وسلبياتها. ومن ذلك التجانسية، حيث تزول الاختلافات ما بين الأشياء وبعضها، أو بين الخبرات المتعلقة بصنعها، أو بين الطرق التي نستقبل بها هذه الأشياء. وفي أقصى الحالات فإن هذه العملية التدميرية تؤدي إلى الموت الثقافي، ومن ناحية أخرى فإن الزيادة الهائلة في قنوات الاتصال التي تتدفق عبر الحدود الثقافية لها تأثيرات تؤدي إلى تفكيك الأشكال القديمة من التهميش والسيطرة وتجعل أشكالاً جديدة من الديمقراطية والتعددية الثقافية قابلة للتصور.

النتيجة ليست محسومة. إذ يمكن تصور أشكال جديدة من العنف الثقافي واحتكار السلطة، بل إن هذه الأشياء تحدث بالفعل في أمريكا اللاتينية منذ فترة من الزمن، فعلى سبيل المثال في المرتبة الأولى، يتم نقل التقنيات الجديدة الخاصة بالإعلام والمعلومات إلى هذه المنطقة على نحو غير متكافئ. فمراكز الإنتاج والتحكم توجد في أماكن أخرى. وفي المرتبة الثانية، يتم معالجة المشاكل الاجتماعية والسياسية على أنها مشاكل تقنية. وكنتيجة لذلك تتوارى القيم والهويات كقضايا يمكن مناقشتها وكنتيجة لذلك تضعيف الفرصة على مناقشة قضايا القيم والهويات.

هذا الكتاب ضد هذه المجانسة وأثارها المدمرة. ولكنه - في نفس الوقت - يسعى للتعرف على الإمكانيات الجديدة للحراك الثقافي والقدرة الإبداعية الناتجة عن غزارة

الاتصالات فى أواخر القرن العشرين ورغم أنه من السهل التعرف على الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية فإن تعريفها يمثل إشكالية. إذ يمكن بسهولة التعرف عليها من خلال أشياء واقعية ملموسة ومباشرة مثل الدراما التليفزيونية ، رقصات السلسا ، المهرجانات الكارنيجالية ، الموسيقى الشعبية ، المعتقدات السحرية ، والحكايات الشعبية فكل تلك الأشكال تحمل فى طياتها إلى حد ما فكرة «الشعبى» كمجال متميز.

ولكن المشكلة تكمن فى أنه عندما توضع هذه الأشياء والممارسات فى سياقها الأكبر ، يصبح تحديد هذا التميز أكثر صعوبة. وعلى الرغم من أنه من المفيد ، كنقطة انطلاق ، تعريف الثقافة الشعبية بأنها ثقافة الطبقات التابعة ، إلا أنه فى الحالات التى تكون فيها تلك الثقافة تكراراً ممسوخاً لثقافة الطبقة الحاكمة فإن مصطلح «الشعبى» يفقد مغزاه وقوته. أن تطلق على شئٍ صفة شعبى فإن ذلك يحمل فى طياته معارضة ضمنية: لكن معارضة لآى طبقة أو جماعة ؟ ومعارضة بآى كيفية ؟ إذ ليس كافياً أن تقول ببساطة إن الشعبى يعارض ما هو سائد ! لأن ذلك معناه وضع افتراضات حول تاريخ الثقافة.

وتحتاج هذه الافتراضات إلى توضيح. فهى تنتمى إلى ثلاث روايات تفسيرية رئيسية ، كل منها تؤول تاريخ الثقافة الشعبية بشكل مختلف. وقد يكون أكثرها شيوعاً الرواية التى ظهرت مع الحركة الرومانسية ، ونشأت عن ثقافة ريفية أصيلة مهددة نتيجة حركة التصنيع ، وصناعة الثقافة الحديثة - وهى عمليات تاريخية تميل إلى التزامن فى أمريكا اللاتينية. فمن المفترض أن نقاء الثقافة الريفية الفلاحية شئ يتم الحط من شأنه أو تناسيه تحت ضغط وسائل الاتصال الجماهيرية التى يملكها الرأسماليون. والشئ المفقود هنا هو غالباً ما يوصف بأنه خبرة الجماعة. والتفسير الثانى ، وهو ما يعد رد فعل القرن العشرين للحركة التصنيعية ، يرى أن الثقافة المعاصرة للدول الرأسمالية المتقدمة هى الغاية الحتمية التى تسعى إليها مجتمعات أمريكا اللاتينية ، ووفقاً لهذه الرواية ، فإن الثقافة الشعبية تتخذ شكل ثقافة جماهيرية متنوعة - إما أزمة مأساوية وإما حلاً ، حسب منظور الرؤية. والرواية الثالثة ، التى يرجع تاريخها إلى ماركس وما بعده تحمل الثقافة الشعبية مهاماً تحريرية وطوباوية ، بحيث تحمل ممارسات الطبقات المقهورة فى طياتها مصادر لتصور مجتمع بديل للمستقبل .

تلك الروايات الثلاث والتي عادة ما تتداخل مع بعضها وتمتزج ببعضها البعض بها أخطاء أساسية. فالأولى تتضمن نوستالجيا لماض ثابت ، وفشل فى إدراك أن العالم التقليدى والعالم الحديث لم يعودا منفصلين ، وأن الكثيرين فى أمريكا اللاتينية يعيشون فى العالمين فى نفس الوقت. والرواية الثانية تعاني من نقص الثقة فى إبداع الطبقات الشعبية وفى قدرة الثقافات التقليدية والثقافات غير الأوربية على خلق أحداث مختلفة تخصهم. أما الرواية الثالثة فيعيبها الميل إلى وضع الملاحظ فى موقع نموذجى يمكن من خلاله الحكم على كل شىء بأنه يسهم أو لا يسهم فى صنع مستقبل إيجابى ، بينما فى الواقع الأشياء ليست واضحة بهذه الطريقة. تلك الرواية تميل أيضا إلى تجنب مسألة كيف يمكن تحويل التكتيكات الشعبية إلى استراتيجية للاستيلاء على السلطة ، وكيف يمكن الحفاظ على تلك السلطة دون الوقوع فى شرك الشمولية.

ورغم أن هذا الكتاب يقترب كثيراً من التفسير الثالث ، إلا أنه يحاول تجنب التناول المبرمج ويسعى بدلاً من ذلك إلى تحرر ما يحدث بالفعل فى صراع المعانى والممارسات التى تقع بين الجماعات الاجتماعية ، وقد اخترنا ، على المستوى الوصفى ، أن نأخذ فى اعتبارنا تلك الطرق التى تتغير بها أشكال أقدم من الثقافة الشعبية بدلا من أن نقدمها على أنها جامدة وخالدة. وعلى المستوى التأويلى ، نحن نفهم التراث ككلمة لا يجب قصرها على الثقافات ما قبل الحديثة ونذكر أن الحديث أيضا يمكن أن يصبح تراثاً . إن أحداث أمريكا اللاتينية ليست نسخة مطابقة للثقافة الجماهيرية للولايات المتحدة الأمريكية أو أوروبا ، ولكنها أحداث لها طابع مميز وتختلف من بلد لآخر. وأحد العناصر الرئيسية لذلك الاختلاف - وربما يكون العامل الرئيسى- هو قوة الثقافة الشعبية. إنها أحداث لا تستلزم بالضرورة إلغاء تقاليد ما قبل العصر الحديث والذكريات القديمة ولكنها نشأت من خلالهما محدثة أثناء هذه العملية تحويلا لهذه التقاليد والذكريات.

نحن نرفض وجهتى النظر المانوية/ الثنوية والرؤى لثقافة الجماهير العامة فى أميركا اللاتينية: فنحن لا نؤمن بأن الذى يدمر هو كل «نقى» و«أصيل» ولا نؤمن بأن وسائل الاتصال الجماهيرية تسيطر على جمهور سلبي. ومع ذلك ، نحن نؤمن بأنه من الضروري إدراك الكم المهول من التدمير الذى سبق التطورات الحالية والذى يصاحبها

أيضا. إن الضغط للنسيان ، وقوة فقدان الذاكرة الاجتماعي من الممكن أن يكونا قويين جداً. والنتيجة هنا عنف رمزي وعنفي يتخذ شكل الإبادة الجماعية ، من نوع إبادة واستئصال الجماعات الاجتماعية ، وكذلك. الشكل اللطيف الخفي الذي يتخذه العنف عندما يصبح العنف الصريح مستحيلا⁽¹⁾ . بالإضافة إلى هذه الروايات التأويلية الثلاث التي أوضحناها ، هناك إطاران معرفيان رئيسيان أصبحت من خلالهما الثقافة الشعبية موضوعاً للمعرفة والمناقشة: الأول مرتبط بفكرة "الفولكلور" ، والثاني بفكرة الثقافة الجماهيرية ، وكل منهما مرتبط بتقاليد ثقافية عقلية معينة والتزامات سياسية مختلفة. وكلا التصويرين غير مرض نظراً لأن الثقافة الشعبية تغطي كليهما بل وتتجاوزهما ، ولكنهما يظلان الأساسيين الرئيسيين عند تناول هذا الموضوع.

وعند وضع تعبيرات الثقافة ما قبل الرأسمالية في شيء شبيه بالمتحف فإن ذلك يجعلها أشياء قابلة للإدراك ك أشياء ثقافية كما إن ذلك يحافظ عليها. إن كلمة «فولكلور» ظهرت في لحظة معينة في التاريخ الأوروبي ، عندما بدأ اختفاء ثقافات ما قبل الثورة الصناعية يتزايد بشدة. وقد اقترح ديليو. جي. تومس هذا المصطلح في خطاب الى الجريدة البريطانية The Athenaeum في عام 1846. وكانت الفكرة أن تحل كلمة فولكلور محل الاسم السابق «الأنثيكات الشعبية» ، واستمرت الكلمة تعمل للحفاظ على الماضي ، ولكن مع دلالات مهمة جديدة متعلقة بجدية الأمر ، حيث إن كلمة "Lore" أي «مأثور» تشتمل على معاني التعليم والدراسة وكلمة "Folk" «شعبي» تشمل الناس في العموم وفكرة الأمة. وترتبط دلالة كلمة الأمة بتقليد ألمانى معروف من خلال كلمة Volkgeist. وقد ارتبطت الكلمة بالفيلسوف الألماني هردر ونشأت كاستجابة من المدرسة الرومانسية في مواجهة مذهب التنوير. وتعنى الكلمة مجموع الحكايات ، والأغاني ، والعادات ، والطقوس والأمثال التى صاغت وشكلت الروح الجمعية لشعب معين. وفي معارضتها للنظام العلمى لمذهب التنوير القائم على التصنيفات العامة والتحليلية ، أكدت هذه الكلمة على الهوية بمعنى النمو العضوى للثقافات الوطنية باعتبارها طرق حياة محلية خاصة. وفي نفس الوقت ارتبطت الكلمة بفكرة المجتمع Gemeinschaft الذى تمثله الحياة الريفية الفلاحية ، فى مواجهة المجتمع الصناعى وثقافة المتعلمين .

ولقد استمر بعض من تاريخ هذه الفكرة فى أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين ، ولكن مع بعض الاختلافات المهمة. وترتكز هذه الاختلافات على مسألتين رئيسيتين. الأولى ، إن مجتمعات أمريكا اللاتينية كانت مجتمعات غير متجانسة ، بمعنى أنه كان هناك اختلافات ثقافية كبيرة داخل الدولة الواحدة ، اختلافات كانت أحيانا كبيرة جداً وتشمل أعداداً سكانية كبيرة جداً إلى الحد الذى يصعب معه تطبيق فكرة الأمة الموحدة. والثانية ، إنه فى بعض المناطق ، مثل الأندين ، نجد الثقافات التى يشار إليها على أنها شعبية قد حافظت على أفكارها البديلة المتعلقة بالأمة والقومية وكانت قادرة على تحدى الدولة الرسمية. فى هذه الحالات ، تتحطم فكرة الفولكلور (الشعبية) إذ إن الظاهرة التى تشير إليها تتحدى شرعية المجتمع الذى يدعو إلى هذه الفكرة وعلى الرغم من أنه يصعب التعميم ، إلا أنه من الممكن أن يصح القول بأن فكرة الفولكلور كانت مرتبطة بفكرة الهوية الوطنية فى أمريكا اللاتينية ، وبأن الدولة استخدمت هذه الفكرة ، ضمن أشياء أخرى كى تخلق وحدة وطنية. وقد «اكتشف» الفولكلور فى أمريكا اللاتينية فى أوائل القرن العشرين ، عندما كانت الدول التى بدأت تدخل عصر التحديث تبحث عن طرق لتحقيق إدماج جزئى لهؤلاء السكان الريفين الذين يصعب على اقتصاد رأسمالى ضعيف استيعابهم تماماً. فالمصطلح مشحون سياسياً بدرجة عالية جداً هنا أكثر منه فى أوروبا وذلك للأسباب التى ذكرناها آنفاً وكذلك للحقيقة الحاسمة بأن المشار إليه - الثقافات التى ينظر إليها باعتبارها شعبية / فولكلورية - من الممكن أن تكون جزءاً من الحاضر مثلما هى جزء من الماضى. لهذا فإن المفهوم يتراوح ما بين أسلوبين متطرفين من الاستخدام: من ناحية ، ينظر إلى الفولكلور باعتباره بنكاً يتم فيه تخزين الأصالة بشكل آمن ، ومن الناحية الأخرى ، هو طريق للإشارة إلى الثقافات انعاصرة التى تبلور بوضوح بدائل أخرى لهياكل السلطة الموجودة ، ومن المحتمل أن البرازيل هى الدولة التى شكلت فيها فكرة الفولكلور بديلاً حاسماً للثقافة الجماهيرية الرأسمالية. ووفق رأى عالم الأنثروبولوجيا خوسيه خورخى دى كارفالو فإن الفولكلور هو معين حفظ الذاكرة الجمعية - فى مواجهة تعرضها للتدمير بواسطة وسائل الاتصال الجماهيرية التى تسعى لجعل جمهورها يتسم بالسلبية^(٧) . ومع ذلك فهذا الرأى الطوباوى للفولكلور يحمل فى طياته عدداً من

المشاكل. إذ يجب فهم الأسلوب الذى من خلاله يتم تسمية الأفعال الثقافية باسم الفولكلور باعتباره عملية تاريخية تتضمن تحولات وتغيرات فى ممارسات كل من المنتجين لهذه الأفعال الثقافية وكذلك هؤلاء الذين يسعون إلى تفسيرها والسيطرة عليها. إن ما فعلته الدولة وعلماء الأنثروبولوجيا وبعض المثقفين فى المكسيك فى الثلاثينيات وما بعدها ، تضمن تطوير المشغولات اليدوية للفلاحين لتصبح شعاراً ورمزاً للأمة ، وأصبح هذا ترتيباً مستقرّاً أدى إلى فائدة اقتصادية لمنتجى هذه المشغولات.

وفى الجيرو جاء التطوير الذى قامت به الدولة فى الأربعينات والخمسينات. وقد ركّز على الموسيقى^(٣) . وتمثل الاختلاف المهم هنا فى أنه كان يجب التخلّى عن محاولات السيطرة على أداء الموسيقى الأندينية. خاصة فيما يتعلق بالمحافظة على أصالة الملابس فى مواجهة قوى التهجين القادمة من البيئة الحضرية الحديثة. وقد جعل التدفق الشديد للهجرات من الريف إلى الحضر وغزارة الموسيقى الأندينية محاولات السيطرة أمراً مستحيلاً.

وبالنسبة للذين يقومون بأداء العروض الموسيقية والرقص ، فإن تصنيف «الفولكلورى» كان يعنى عرضاً بالاعتراف والتقدير داخل الإطار الوطنى ، وبالتالي إمكانية إعطاء دلالة جديدة لمنتجاتهم وعروضهم الفنية. إن المثال البيروانى لرقصات الحرب الخاصة بـ Toqroyok ، التى سنقدم وصفاً لها فى الفصل الثانى يوضح كيف يمكن لعرض فنى من قرية جبلية نائية نسبياً أن يصبح مشحوناً بمعانٍ لها رنين ووقع خاص على الصعيد الوطنى ، وفى نفس الوقت يستطيع تجاوز الإطار الفولكلورى ويتحدى الدولة نفسها.

وهكذا يبرز مصطلح الفولكلور كجزء من مجموعة ظروف تاريخية واسعة النطاق. ويجب التأكيد على أن ما يبدو فى سياق أوروبى على أنه مظاهر تحمل سمة الوحدة ، تختلف معانيه من دولة لأخرى فى أمريكا اللاتينية . ففى الأرجنتين كان الفولكلور مشحوناً بنزعة رجعية ، كجزء من نموذج ثقافى وطنى يؤكد على الصفات الروحانية للأرض ويحاول تجاهل الانقسامات الاجتماعية الناتجة عن الرأسمالية ، وقد ساهم فى تلك العملية التحضير المبكر والهجرة واسعة النطاق من أوروبا وهزيمة الجماعات الريفية المتمردة.

وفى المكسيك ، بعد الثورة ، كان الفولكلور أحد الأركان الرئيسية التى اعتمدت عليها الدولة فى سياسة إدماج السكان الريفيين. وفى البرازيل تبنى المثقفون الفولكلور كبديل طوباوى فى مواجهة الجوانب المفسدة فى مشروع التحديث الذى فرضته نظم حكم شمولية فى العقود الأخيرة . وفى البيرو وبوليفيا ، وجواتيمالا ، وباراجواى ، نجد قوة الثقافات المحلية وثقافة المولدين تجعل مصطلح الفولكلور وطريقة التناول المرتبطة به (الحفاظ على العروض الفنية الريفية والمنتجات اليدوية من قبل أعضاء الثقافة الحديثة الأخرى) غير قادرة على احتواء الظاهرة التى يفترض أنهم يؤطرونها. إن المعالجة الحاسمة لفكرة الفولكلور يجب أن تشتمل على النقاط التالية: إن المصطلح به ميل داخلى نحو الماضى والقدم ويلمح ضمناً إلى متحف صنعه آخرون فى منطقة غير منطقة المنتجين. مثال على ذلك ، هناك معرض دائم لفولكلور أمريكا اللاتينية فى Mon-umento a America Latina ، وهو مركز ثقافى ضخم فى ساو باولو ، افتتح فى عام 1984. ورغم أنه أفضل معرض فى العالم ، من ناحية نوعية المعارضات ، فإنه لا يوجد ما يشير إلى سياقات المنتجات واستخدامها. والنتيجة هى أن الفروق فى الاستعمال والمعنى تضيع: ويتم إبراز الناحية الجمالية على حساب الجوانب العملية والرمزية ، فيعطى ذلك انطباعاً بتشابه منتجات المناطق المختلفة. وإذا انتفى الاختلاف بهذه الطريقة ، يصبح الشعبى شيئاً أحادياً بدلا من تعدده وتنوعه وتركز الدراسة الأكاديمية للفولكلور على المجتمعات المحلية والجماعات العرقية بطريقة تعزلهم عن التقييدات البنائية الأوسع للمجتمع ، والتى مع التوسع الرأسمالى وصناعة الثقافة ، أحدثت تغييرا فى خصائص ووظائف الممارسات التى كان يقوم بأدائها الفلاحون بأنفسهم ولأنفسهم. بالإضافة لذلك ، فإن الافتراض الضمنى لعدد من هذه الدراسات بأن الذى يتم تسجيله هى العادات التى بدأت تختفى ، هذا الافتراض يمنع المرء من إدراك أن مشروع التحديث فى أمريكا اللاتينية لا يتضمن دائما- كما سنرى - إلغاء أنماط إنتاج ، مثل المشغولات اليدوية ، والتى ليست جزءاً من الرأسمالية وإن كانت - عملية التحديث - غالباً ما تحتفظ بهم فى حالة دمج جزئى⁽¹⁾ . وأخيراً ، الدلالات الطوباوية لـ «جماعة» التى يعيل الفولكلور إلى تحملها ، شجعت فكرة أن الموسيقى والفنون المرئية يتم إبداعها بشكل جماعى. وكدليل على أن هذا أبعد ما يكون عن الواقع ، كشفت

دراسة عن آلات النفخ (المزمار) المصنوعة على الطريقة البيروانية ، أن أداة معروفة جيداً كان يُعتقد أنها تنتمي لجمعية بأكمله ، هي في الواقع اختراع أحد الأفراد^(٥). إن حقيقة أن المقطوعات الموسيقية ومفردات الفن المرئي مجهولة الهوية لا يعنى أنها أبدعت بشكل جماعى بالمعنى الصارم للكلمة. والرغبة فى ذلك ، وإعطاء قيمة إيجابية للإبداع الجماعى يعكس الرغبة الملحة فى خلق معارضة بين الجمعى باعتباره أصيلاً والفردى باعتباره اغترابياً. إن الثقافة الجماهيرية مصطلح مرتبط بانتشار السينما والإذاعة ، والمسرحيات الكوميدية ، وروايات المجالات المصورة ، وفوق كل شيء ، التليفزيون. وقد اعتقد البعض أنها سوف تقضى على أى ثقافة شعبية حقيقية ، واعتقد البعض الآخر أنها الشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه الثقافة الشعبية فى نهاية القرن العشرين. ويرجع الرأى الأول إلى نظرية مهمة لأنورنو Adorno وبوركهايمر Dorkheimer عن صناعة الثقافة وترى هذه النظرية أن إخضاع الثقافة للسوق الرأسمالى يحول الأشكال الثقافية إلى منتجات نهائية تؤدي إلى تقليل قدرة المستهلك على التفكير بشكل نقدي أو اكتساب خبرات تتجاوز الوضع الحالى. وتطورت النظرية خلال فترة منفى المؤلفين بعيداً عن ألمانيا النازية ، وهو ما يعد إدانة قوية للشمولية الكامنة فى الإعلام الإلكتروني . ومع ذلك ، هناك مشكلة فى هذه النظرية ألا وهى الطريقة التى تستخدم بها فكرة العمل الفنى الحقيقى الأصيل كميّار للحكم على دناءة وانحدار الثقافة الجماهيرية: «الفن الأصيل» ، فى هذا الجدل ، يميل إلى أن يعنى الثقافة الأوروبية الرفيعة. كذلك ، لا توجد مساحة للطرق المتنوعة التى يستقبل بها الإعلام ، أو إمكانية أن تكون وسائل الاعلام ووسائل لنقل التقاليد الشعبية وطريقة لمناهضة السيطرة الاجتماعية التى تفرضها الشمولية الرأسمالية .

إن الرأى السلبي فى الثقافة الجماهيرية وفكرة أن الثقافة الشعبية تعنى ضمناً معارضة للإعلام الجماهيرى تتواجد فى كثير من تحليلات الإعلام الجماهيرى فى أمريكا اللاتينية فى فترة السبعينيات^(٦). وينظر إلى سلبية الجمهور باعتبارها أمراً بديهياً ، وبالإضافة لذلك ، تعتبر الثقافة الشعبية ذلك الشيء الذى لا يمكن اختراقه من قبل الثقافة الجماهيرية - ومن الواضح أن هذا النقاء غير موجود. من الواضح أيضاً أننا لا نوحى بأن الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية شيئاً واحداً ، وأننا سوف نقاوم

فكرة أن الثقافة الجماهيرية يمكن أن تعرف بالشعبية فقط ؛ لأنها منتشرة على نطاق واسع. الثقافة الشعبية تعنى شيئاً آخر ، ولكن قبل أن ندخل منطقة التعريفات ، يجب توضيح بعض المسائل الأخرى.

إذا كانت فكرة الفولكلور تعطي الثقافة الشعبية تماسكاً أنطولوجياً ، فإن الثقافة الجماهيرية تبدو كما لو كانت تفرغها من أي مضمون. فمن خلال الثقافات الفولكلورية أو ما قبل الرأسمالية يمكن للشعبي أن يشار إليه من خلال ممارسات معاشة تتضمن الطقوس والمشغولات اليدوية والحكايات والموسيقى والرقص وتمثيل الأيقونات. وهذا يجعل من الممكن تصور الثقافة الشعبية كطريقة حياة كاملة. ولكن مع الثقافة الجماهيرية لا تستطيع هذه الخصوصيات أن تتماسك. فإين يمكن أن نضع أيدينا على الشعبي - كممارسة - إذا تحدث المرء عن التليفزيون؟ وتساهم هذه المشكلة في الميل نحو التشاؤم بخصوص الآثار الناجمة عن الإعلام الجماهيري. وسواء كانت تعرف من خلال التكنولوجيا الموظفة أو من خلال الأثر الأيديولوجي المقترض ، فإن وسائل الإعلام الجماهيري من الممكن أن تبدو أنها تتضمن مشروعاً أحادي الطريق وطريقة استقباله محكومة مسبقاً من خلال رسالة مضمنة بداخله. ومثل هذا التناول يحو تاريخية وسائل الإعلام ، ويبعدها عن الحالات التاريخية المختلفة التي تستخدم فيها. وفي أحيان كثيرة ، يتخذ مثال الطرق الخاصة للمجتمع الجماهيري التي استخدمت لتدعيم الأمة الحديثة في الولايات المتحدة كنموذج لفهم وسائل الإعلام الجماهيري ، كما لو كانت علاقتها بمجتمع معين متأصلة في صلب الوسائل نفسها. وعلى العكس من ذلك ، فإن اللحظات التاريخية المختلفة التي تترسخ فيها صناعة الثقافة تعطي الفرصة لبروز اختلافات عصبية. بينما ظهرت صناعة الثقافة بشكل أساسي في أوروبا بعد أن تم تدعيم الدول القومية ، وبالتالي يمكن أن تشكل خطراً على الثقافة الرفيعة. وقد وصلت الحداثة مع التليفزيون وليس مع عصر التنوير ، وأمد التليفزيون الطبقات المتوسطة بالرأسمال الثقافي.

إن أهم مساهمة في السنوات الأخيرة لإعادة التفكير في دور وسائل الإعلام في أمريكا اللاتينية كانت لـ Jesus Martin - Barbero ، الذي وضع القاعدة الأساسية لفهم وسائل الإعلام باعتبارها «وسائط Mediations». فبدلاً من الرأي الأحادي الجانب الذي

يفترض أن الوسيط الإعلامى موضوع المناقشة هو الذى يشكل تماماً طريقة تلقيه ، أوضح Martin Barbero الحاجة إلى الانتباه إلى الخصائص الثقافية للجمهور المتلقى وإلى رؤية وسائل الإعلام الجماهيرى باعتبارها وسائل أو وسائط لحظات معينة فى مشروع جمهرة Massification المجتمع ، وليست مصدره أن التكوين التاريخى للجماهير (Lo masivo) ، بدلا من كونه انحداراً للثقافة بسبب وسائل الإعلام ، هو فى الحقيقة مرتبط مع المشروع الطويل البطيء لتنمية السوق ، والدولة ، والثقافة ، ومع الأنماط (dispositivos) التى من خلالها تسبب هذا المشروع فى إدخال الذاكرة الشعبية فى شراكة مع التخيل الجماهيرى^(٧). إن وسائل الإعلام الجماهيرى فى أمريكا اللاتينية تدخل مجتمعات لا تزال علمنة الذاكرة الشعبية فيها جزئية فقط؛ مجتمعات ذات طابع مختلط ، أو مؤلّد ، من الغربى الحديث والتقليدى المحلى والجماعات الأفريقية ، ولا تزال المعتقدات السحرية والممارسات لهذه المجتمعات مستمرة كجزء من الحياة اليومية. إن أغلبية مشاهدى التلفزيون فى أمريكا اللاتينية فى بدايات التسعينيات لا يزالون يشاركون فى الأنظمة الرمزية التى تؤلف ما بين عالمى ما قبل الرأسمالية والرأسمالية ، على الرغم من أنهم يتعرضون للتخيل الجماهيرى الذى يبثه التلفزيون. فالسحر لا يظهر فى البرامج التلفزيونية ولكن يظهر فى المكان الذى تستقبل فيه. إذا كانت الثقافة الجماهيرية شيئاً ليس خارجياً تماماً ، وشيئاً لا يأتى ليغزو الشعبى من الخارج وإنما تطور لإمكانيات ما أكيدة داخل الشعبى نفسه^(٨) ، إذن ما نتعامل معه هو خليط من التقاليد الشعبية والتخيل الجماهيرى (كما هو موضح فى الجزء الثانى من الفصل الثانى) وهذا لا يعنى أن الثقافتين متطابقتان. والأمر الذى يحتاج تحرياً ويحتمل هنا هو شفرات الإدراك والتمييز التى تستدعيها ذاكرات شعبية معينة عند استقبال وسائل الإعلام ، والمفردات الخاصة للتقاليد الشعبية المتضمنة - رغم تحولها - كنوع ، أو أسلوب أو موضوع فى وسائل الإعلام. وهكذا فإن الدراما التلفزيونية Telenovelas مثلاً ، التى تقدم إلى غالبية المشاهدين بريق ورونق المكانة الاجتماعية العليا ، يمكن دراستها من حيث كيفية اشتغالها على ملامح من الذاكرة الشعبية وكيف أن تلقيها متعدد القيم ؛ فمثلاً العاطفية المكثفة فى هذه الأعمال لا تستبعد السخرية ، والاستهزاء والاستغراب المثير للضحك والسخرية. وفى الواقع

يجب دراسة هذه المواقف في مفارقاتها ، ويقدم الفصل الثاني مخططاً موجزاً لمداخل لهذه المشكلة.

لقد بدأ ظهور الأشكال الجماهيرية في المجتمع في أمريكا اللاتينية قرابة العام ١٨٨٠ ، وكان لذلك نتيجتان رئيسيتان : أولاً قدمت تلك الأشكال مدخلاً لمميزات الحياة الحضرية ، وثانياً وسيلة للتطور والتحسين الثقافي. وهكذا فقد كان ذلك نمطاً للدمج الإجباري للفلاحين والفقراء الحضريين داخل «المجتمع» وطريقة لتأكيد حقوقهم في أخذ نصيبهم من السلع والخدمات التي كانت الأقلية المميزة تحتكرها سابقاً^(٩). وهكذا يصبح غموض وسائل الإعلام شيئاً تائهاً إذا ما افترض أنها وسائل لفرض رسائل الطبقات الحاكمة الأيديولوجية. ولذلك من المهم أن نأخذ في الاعتبار حقيقة أن وسائل الإعلام ليست وسائل لحمل الرسائل فقط ولكنها تشكل نقاط التقاء للعديد من الطرق المتناقضة للتذكر والتفسير. ولكي نتناول وسائل الإعلام بهذه الطريقة يجب الانتباه إلى السياقات الثقافية التي يتم فيها تلقي هذه الوسائل ، والطرق المتعددة التي يتم بها تلقيها واستخدامها .

وعند هذه النقطة ، يجب ذكر طريقة تناول أخرى لمشكلة تعيين مكان الشعبى بالنسبة إلى الثقافة الجماهيرية. هذا هو استخدام فكرة السوق للبضائع الرمزية ، وذلك كوسيلة لتعريف ما يحدث للمنتجات الثقافية في مجتمع استهلاكي. عندئذ يمكن تعريف الشعبى من خلال الإمكانية غير المتكافئة للطبقات التابعة للوصول إلى هذا السوق. هذه الطريقة لتعريف الشعبى ، كما طورها Nestor García Canclini^(١٠)، تربط ما بين طريقة تناول Pierre Bourdieu وطريقة Gramsci ، وهى مقيدة ؛ لأن مفرداتها تسمح ببحث الثقافة باعتبارها قوة وتحليلاً لتأثير السوق الرأسمالى^(١١). وأى دراسة للثقافة الشعبية يجب أن تكون مدنية لبدأ جرامشى Gramsci الحاسم: مبدأ السيطرة Hegemony؛ فهو يتعارض مع التطبيقات الفجة لنظرية ماركس التي تقول بأن الأفكار الحاكمة والمسيطرة فى أى فترة من الفترات هى أفكار الطبقة الحاكمة ، ويؤكد مبدأ جرامشى بدلاً من ذلك على الطرق التي تصبح من خلالها جماعات اجتماعية معينة هى الجماعات المسيطرة من خلال الحصول على إجماع من داخل الميدان الثقافى على الاتجاه العام الذى تفرضه هذه الجماعة على المجتمع بأكمله. وبذلك يصبح مصطلح

السيطرة مُهمًا جداً عند دراسة الثقافة الشعبية ؛ لأنه يبرز المفاوضات التى تحدث على المستوى الثقافى بين الجماعات الحاكمة المسيطرة والجماعات التابعة. وهذا يعنى أن الثقافة ليست مشتقة من الطبقة ، كما لو كانت شكلاً فجاً من أشكال الأيديولوجيا ، بل على العكس ، إن الثقافة تلعب دوراً رئيساً فى تحديد أو إبقاء علاقات اجتماعية معطاة. والقصور الرئيسى فى مبدأ السيطرة ، مع وجود أساسه فى الإجماع الذى يتم الحصول عليه من خلال وسائل غير عنيفة ، هو نقص أو على الأقل عدم كفاية ملاءمته فى حالات العنف ، والتى سادت فى عدد من دول أمريكا اللاتينية^(١٢).

إن مساهمة جرامشى Gramsci العظيمة فى دراسة الثقافة تكمن فى فهم أن الثقافة ليست منفصلة عن علاقات القوة/ السلطة. وإحدى طرق تطوير استبصاراته هى التعامل مع الثقافة الشعبية لا باعتبارها رؤية معطاة للعالم ولكن باعتبارها فضاءً أو سلسلة من الفضاءات يتشكل فيها التابعون الشعبيون ، بمعزل عن أعضاء الجماعات الحاكمة. وفى هذه الحالة يصبح التأكيد على الديمقراطية وليس على الطوبوى ، بمعنى إدراك الاختلافات الموجودة فعلاً بين الطبقات المختلفة ، بدلاً من خلق نماذج مثالية تقتضى وجود- أو حتمية وجود- هوية شعبية واحدة. وعلى الجانب الآخر ، يبدو أن الاحتمال الأكبر فى الوقت الحالى هو أن الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية ستستمر فى تحمل دلالات طوباوية. وعندما تتوحد الثقافات الشعبية المتنوعة باستخدام المصطلح بصيغة المفرد ، فإن ذلك يعبر بدرجة ما عن برنامج سياسى طوباوى ، وإذا استخدمناها فى هذا الكتاب بصيغة المفرد وأيضاً بصيغة الجمع ، فهذا نتيجة معرفتنا بالحالة الانتقالية التى يمر بها التفكير الحالى^(١٣). وفى الواقع أن الثقافات الشعبية الموجودة حالياً لها علاقة تفسيرية بالثقافة الجماهيرية. فتاريخياً ، عملية توحيد السوق الثقافى ، والتى كانت ضرورية لتأسيس صناعة ثقافية وطنية (المكسيك والبرازيل نماذج رئيسية) تم إنجازها من خلال إدماج أشكال من الذاكرة الشعبية كانت بالفعل فى مرحلة الجماهرة Massification ، كما حدث مع صناعة الفيلم المكسيكى. وعندما يُعرف الشعبى لا باعتباره شيئاً ، أو معنى أو جماعة اجتماعية ، ولكن باعتباره موقعاً- أو ، بالأحرى سلسلة من المواقع المتفرقة - عندئذ يمكن أن يولد مبدأ معارضة فكرة أن الأمة كيان واحد ، سواء كانت مفروضة من قبل الليبرالية

الفاشية أو حزب الشعب الواحد. وكما أوضح المكسيكي Ezequiel Chavez فى عام ١٩٠١ ، فإن الشعب المكسيكى لم يتم «طحنه بعدُ بمدافع الهاون على مدار القرون كى يتم تشكيله فى كيان واحد به قدر من التجانس»^(١٤). إن الرغبة فى إيجاد تجانس فى أمريكا اللاتينية طيلة القرن العشرين كان يعنى إما قمع الثقافة الشعبية أو تخصيصها من قبل الدولة الفاشية. وفكرة المواقع المتفرقة ليست كفكرة التعددية. فالتعددية تنتمى إلى النظرية الليبرالية التى تسمح للمجتمع بأن يتكون من مصالح متعددة ، شرط أن يعطى للدولة دور الوسيط بين هذه المصالح. إن دراسة الثقافة الشعبية تتعارض مع فكرة عزو وظيفة محايدة متخيلة إلى الدولة ، نظراً لأن ما فعلته الدول بالفعل هو الإسعى وراء مجانسة الثقافة من أجل تعزيز سلطة الجماعات الحاكمة .

وفى نفس الوقت ، الافتراض بأن ثقافة الجماعات التابعة هى بالضرورة تعبير عن المقاومة لسلطة الدولة ، هذا الافتراض يخلق مشاكل خاصة به. إن وضع العلاقات بين القوة المسيطرة والشعبى داخل معجم من الامتثال والخضوع مقابل المقاومة يشتمل على تبسيط وتشويه لهذه المسائل. فالقول بأن شيئاً مقاوماً / مناهضاً هو غالباً جزء من برنامج سياسى ، عادة غير معلن: فبعض الأشكال الثقافية المحددة يتم اعتبارها تمثيلاً للمقاومة الشعبية دون توضيح صريح لماهى الأشياء التى تقاوم ، أو ماهية الأفكار البديلة للاجتماعية التى تتضمنها المقاومة . أيضاً من الأمور الملتبسة ، التفكير المزدوج الذى يتولد عن ثنائية الخضوع/ المقاومة : ففى هذه الحالة يتحد كل طرف من طرفى التعارض ، كما لو كان البناء الأحادى السائد المسيطر يواجه بمقاومة شعبية متماسكة متكافئة. ويمكن رؤية المشكلة بشكل أوضح إذا ما نظر المرء إلى العملية التى من خلالها تنشأ الأشكال الثقافية ، بدلا من تلخيصها فى منتجات جاهزة. ومن الممكن أن تتواجد كل من المقاومة والخضوع معا ، كما يتمثل فى التدين الشعبى الذى يوحد ما بين القدرية والرغبة فى التغيير^(١٥). وعلى هذا ، لتحويل المصطلحات واستمراراً فى نفس المناقشة ، فالمسيطر والتابع ليسا مجموعات مركبة من الأفراد ، أو ملكيات فعلية حقيقية ، ولكن أنماط من الصراع تربط بين الخطابات والممارسات^(١٦).

ومع ذلك ، لا يمكن حل مشاكل المعجم بمضاعفة المصطلحات. على العكس من ذلك ، يجب على المرء أن يكون منتبهاً إلى التنظيرات المختلفة والتركيبات الخاصة بالمجال والتي تحتويها بعض المصطلحات الخاصة. فمثلاً ، هناك درجة تفاوت من التابع إلى المقاوم إلى التحررى ، بينما فائدة مصطلح التابع هى تأكيدها على حقيقة الخضوع الواضحة دون دلالات لى مشروع سياسى بديل. والمشاكل تبدأ مع الافتراض الأسطورى أو الأيديولوجى المتضمن فى مثل هذه الكلمات المستخدمة استخداماً وصفيًا وبرنامجيًا فى نفس الوقت. إن «ضد السلطوى» بهذا المعنى مصطلح أكثر إفادة ؛ لأنه يضع التأكيد بوضوح وصراحة على فكرة بناء القوة البديلة. ومن الناحية الأخرى ، ليس هناك مجموعة من المصطلحات «الصابئة» التى ستحل كل المشاكل. إذ عندما يكون المجال محل الوصف والتحليل ذا حدود متحركة ، مثلما تفعل الثقافة الشعبية ، فإن بعضاً من حركية المصطلحات والمفاهيم يعد شيئاً ملائماً. وفى الواقع إن إحدى الأولويات لهذه الدراسة ليس إذابة أو تجميد التباسات الخريطة الثقافية المتنقلة. إن مفاهيم إعادة الوضع إلى السابق ، إعادة الدلالة ، إعادة مدلولات الألفاظ تعد مفاهيم ملائمة بشكل خاص للثقافة الشعبية كطرق التعامل مع التجديد والتعديل المستمر للعلامات الثقافية والتى تبقى المواقع الشعبية حية وتمنعها من الانغماس كلية فى أبنية السلطة المهيمنة. إن أنواع التغيرات والتنقلات الزمانية ، والمكانية والرمزية التى تشير إليها من الممكن تمثيلها بوصفها رقصات الحروب الهندية ما قبل الإسبانية مع المشروع السياسى الحديث فى البيرو ، أو بالذهاب فى موكب عسكرى إلى محطة الإذاعة الموجهة إلى المجتمع فى مدينة أكواخ برازيلية- أو كائنك قديس فى موكب دينى ، أو باستخدام أيقونه سوپر مان للجهر بطلبات إسكان مناسبة مقدمة من سكان مدن الأكواخ إلى الدولة المكسيكية.

إن البحث فى مجال الثقافة الشعبية يفرض إعادة التفكير فى الحقل الثقافى برمته ، بدءاً من ممارسات الحياة اليومية إلى الإنتاج الفنى. إن التسجيل الصحيح ، لهذا الحقل يهز فكرة النماذج المؤثرة فى التاريخ الثقافى (دراسات الفولكلور ووسائل الإعلام ، مثلاً) ويتحدى خطابات الهوية (الانتماء لحزب الشعب الواحد مثلاً) ، وكذلك يقل من أهمية النظريات التاريخية للأدب والفن (نظريات الواقعية السحرية مثلاً).

وباعتبارها - أى الثقافة الشعبية - فعلاً متعدد المعرفة فى نهاية المطاف ، فهذا يتطلب اعتبار المجال الثقافى مجالاً ليس مشتقاً من الوضع الاجتماعى - الاقتصادى ، كظاهرة أيديولوجية ، وليس سابقاً عليه بمعنى غيبى ما فقط. ولكن هو منطقة مهمة وحاسمة تختبر فيها الصراعات الاجتماعية وتُقيم .

ولقد كانت هناك محاولات لتجاهل الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية من قبل عقلانية اليسار التنويرية الأبوية ولكن ليس من قبل صناعة الثقافة. وفى السنوات الأخيرة ، خسرت الأحزاب السياسية مواقعها فى مواجهة وسائل الإعلام الجماهيرى ، وذلك نظراً لاعتمادها على الوسائل البدائية ، لما قبل الحداثة ، فى التواصل الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية. والموضوعات التى من المحتمل أن تصبح ذات أهمية فى التسعينيات تركز على عولة وسائل الإعلام ، من جهة ، وعلى الدفاع عن التنوع الثقافى ، من جهة أخرى. وبالنسبة للنقطة الأولى ، يجب مواجهتها دون الوقوع فى هاوية التشاؤم وبالنسبة للنقطة الثانية يجب الدفاع عنها دون محاولة الحفاظ على موضوع «النقاء». فالنقطتان تعترضهما وتجتازهما التحركات نحو الديمقراطية على طول المنطقة الجغرافية وعرضها. والثقافة الشعبية هنا ضرورية جداً باعتبارها اعترافاً بالخبرات الجمعية التى لا تعترف بها الثقافة السياسية القائمة. وقد بدأ ظهور تقليد جديد فى النقد الثقافى الأمريكى اللاتينى فى العقد الماضى ، وتم إنتاج أعمال نظرية وتطبيقية مهمة كان محورها الرئيس تجربة التدمير الاجتماعى الجماعى فى ظل الحكومات الديكتاتورية فى السبعينيات والثمانينيات وكذلك دراسة الثقافة الشعبية. وأحد الانجازات فى هذا المجال هو إعادة توزيع السلطة الثقافية وطرق الوصول إليها وإعادة تقييم الثقافة الشعبية من قبل حكومة Sandinista فى نيكاراغوا ، والتى اعتمدت بدورها على تجارب كوبا وعدد من التقاليد الراديكالية فى أمريكا اللاتينية. ويرفض اليمين الجديد الوطنية الثقافية ، وفى مواجهة حركة العمل/ العمال وخسارة الجماعات الحاكمة لمناصبها المتميزة ، تم التقليل من شأن الثقافة بشكل براجماتى لتصبح مجرد ضرورة مميزة لجماعة اجتماعية ما من أجل الحفاظ على السلطة. وبذلك تصبح الأبعاد المعرفية والإبداعية للثقافة مهملة: والأسئلة الوحيدة هى تلك الأسئلة المتعلقة بالتقنية. ومع ذلك ، فالتشخيص القائل بأن القواعد السابقة للسلطة السياسية

لم تعد قابلة للحياة والتطبيق يبدو تشخيصاً صحيحاً. ومن الممكن معارضة خطاب اليمين الجديد ، الذى أصبح سائداً الآن فى أمريكا اللاتينية ، فقط من خلال إعادة التفكير بشكل حريص وحذر فى المجال الثقافى وتاريخه.

إن اختيار وتوزيع مادة هذا الكتاب تم مبدئياً على أساس التفريق بين الثقافة الشعبية الريفية والثقافة الحضرية الجماهيرية. ولكن ، عند دراسة بعض النماذج ، سعينا إلى التشكيك بشكل نقدى فى مثل هذه التقسيمات ، خاصة تلك الأشكال الثقافية التى تتحرك عبر الحدود الجغرافية والاجتماعية. والهدف النموذجى من دراسة الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية هو خلق «خريطة ليلية» تلك التى يقول عنها Martin Barbero: «نحن نحتاج لأن يكون تحت تصرفنا شئء ميثل «خريطة ليلية» والتى ستسمح لنا ... بمفصلة العمليات- الانسحاب ، إعادة عملية التوظيف ، الرفض ، الاستيعاب إعادة تخطيط وتكوين المهود من طبقه ، وحيز مكانى ، واثنية ودين ، وجنس ، وعمر - الفضاءات - ومسكن ، ومصنع ، وجيرة وسجن و«وسائل الاعلام»- الصغيرة مثل شرائط الكاسيت المسجلة ، والتصوير الفوتوغرافى ، والمتوسطة مثل التسجيل أو الكتاب ، والكبيرة مثل الصحافة ، والإذاعة والتلفزيون»^(١٧). والخريطة ليلية ؛ لأن الحقل لم يزل بعد غير مرئى. وتسعى الدراسة الحالية لتأسيس واستكشاف هذا الحقل الجديد وذلك اعتماداً على التاريخ ، الأنثوجرافيا (الأنثروبولوجيا الوصفية) ، علم الاجتماع ، النقد الأدبى ، ونظرية الاتصال - ومحاولة التوفيق بين هذه الأشياء على هذا المستوى لم تجرب بعد ، ونحن نأمل أن تكون الفجوات التى سنتركها حافزاً لدراسة مستقبلية .

وقد تركزت المادة الوصفية فى هذا الكتاب فى الفصل الثانى ، حيث نعرض نماذج لثقافات شعبية مختلفة. وهذه النماذج توضح شيئاً من التنوع الثرى للثقافات فى أمريكا اللاتينية ، وكذلك للتغيرات التى مرت بها خلال القرن العشرين. وكان من المستحيل تغطية كل الدول والمناطق الجغرافية. ولم نأخذ فى الاعتبار الظاهرة المهمة جداً ، ظاهرة ثقافة الحدود ، حيث يَخْلُقُ المهاجرون إلى الولايات المتحدة استجابات إبداعية لخبراتهم^(١٨). ولكن تم اختيار المناطق المتضمنة فى الكتاب ؛ لأنها نموذجية بشكل خاص. والثلاثة فصول الباقية تأخذ شكل المقالات التى تستكشف الموضوعات العامة التى تظهر فى دراسة الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية: تاريخها ، الطرق

التي تم من خلالها ملاءمتها سياسياً ، وعلاقتها مع الثقافة الرفيعة. الفصل الأول يقدم رؤية تاريخية للاستمرارية والانقطاع التي ميزت الثقافات الشعبية منذ الفتح/ الاستعمار الإسباني والبرتغالي حتى أوائل القرن العشرين. ومن حيث الترتيب الزمني ، يبدأ الفصل الثالث تقريباً من حيث ينتهي الفصل الأول ، ويسعى لتتبع الاستخدامات الرئيسية للثقافة الشعبية من قبل الحركات السياسية لحزب الشعب الواحد في القرن العشرين. والفصل الأخير يختبر مصداقية اختلافات أو تمايزات الثقافة الشعبية عن الثقافة العليا ، والنظر في الدور الذي لعبته الثقافة الشعبية في أعمال بعض الكتاب الكبار في القرن العشرين.

هوامش المقدمة

- (١) Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge 1977, p. 196.
- (٢) Jose Jorge de Carvalho, 'Notes para una revision conceptual de los estudios de la cultura popular tradicional', Ponencia para la Segunda Reunion Interamericana sobre la Cultura Popular y Tradicional, Caracas 1987, p. 6.
- (٣) Eve Marie Fell, 'Du folklore rural au folklore commercial: une experience dirigiste au Perou', *Caravelle*, No. 48, pp. 59-68.
- (٤) Nestor Garcia Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mexico 1982. انظر
and Rodrigo Montoya, *Produccion parcelaria y universo ideologico*, Lima 1979.
- (٥) Thomas Turino
- بحث قدم في معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن، في ١٦ مارس ١٩٩٠، والفرد في. هذه الحالة كان مدرساً في مدرسة، ويشير إلى تأثير عملية التحديث وعملية الفولكلور. ومع ذلك فلقد قُدمت الموسيقى إلى العالم الخارجي باعتبارها إبداعاً جماعياً كما يقامش مع إيديولوجيا الفولكلور.
- (٦) على سبيل المثال، *Communication and Class Struggle*, New York 1979.
- (٧) مقولة Jesus Martin Barbero في مؤتمر الاعلام في أمريكا اللاتينية الذي عقد في مركز الدراسات الثقافية الأمريكية اللاتينية في لندن ٢٥ مايو ١٩٩٠: «الجمهور تضيف ابتدعه اليمين الأوروبي القرن التاسع عشر ولم يراجع السيار أبداً». وكان النقد الموجه لإعلام الاتصال يعتمد على رؤية فعادها ان الاعلام الجماهيري منتج وليس جزءاً من عملية جمهرة البنية الاجتماعية بأكملها : أي، نشأة وظهور الجماهير على الساحة الوطنية.
- (٨) انظر
- Martin-Barbero, *Procesos de comunicacion y matrices de cultura*, Mexico n.d., p.96
- ولمزيد من التفاصيل حول عدم سلبية مستهلكي الاعلام الجماهيري، انظر
- Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, London 1988, pp. xii, xv, 18.
- (٩) Martin-Barbero, *De los medios*, pp. 172-3.
- (١٠) Nestor Garcia Canclini, 'Reconstruir lo popular?', ponencia presentada al (١٠) seminario 'Cultura popular: un balance interdisciplinario', organizado por el Instituto Nacional de Antropologia, Buenos Aires, September 1988.
- (١١) يجب اتخاذ بعض الحذر عند استخدام أفكار جرامشي، واعتراضات خوسية خوكين برونر ضد جارسيا كانكليني هنا مفيدة: إذا أخذ المرء في الاعتبار تعريف جرامشي للثقافة باعتبارها «مفهوم العالم» الذي

ينطوى ضمنيا على أن الثقافة يجب أن تكون «منظمة» و«مترابطة» في حد ذاتها وحسب شروطها، فإن الثقافة الشعبية لا تندرج تحت تعريف جرامشي للثقافة، ولكنها مشروع متروك للمستقبل. انظر: Un espejo trizado, Sanhago, 1988 (صفحات ١٥٩-١٦١) وإحدى النقاط التي تثيرها صيغ جرامشي والتي تنتمي للحظة تاريخية مختلفة هي أنه من الممكن أن هذه الصيغ غير ملائمة في عصر التهجين: ربما فكرة الثقافة الشعبية كروية للعالم لم تعد مفيدة أو ممكنة في نهاية القرن. (١٢) ليس من السهل الفصل ما بين السلطة والعنف، كما يتضح في خلط جرامشي ما بين معاني الموافقة والحرب.

(١٣) لقراءة نقدية للتفكير الحالي، انظر

Jean Franco, 'What's in a Name? Popular Culture Theories and their Limitations', Studies in Latin American Popular Culture, Vol. I, pp. 5-14.

Roger Bartra, La joula de la melancolia, Mexico 1987, p. 132. (١٤)

Marilena Chaui, Conformismo e resistencia, Sao Paulo 1986, pp. 9-47, 84. (١٥)
من المفيد أيضا مراجعة فكرة ميشيل فوكو بتعددية الخطاب في (The Archaeology of Knowledge London, 1974) حيث لا يوجد خطاب واحد مسيطر ومعارض دائما يتضمن الصفتين معا. انظر :

Alan Sheridan, Michel Foucault: The Will to Truth, London 1980, p. 186.

(١٦) بحث غير منشور، 'Gramsci con Bourdieu'

Martin-Barbero, Procesos, p. 135. (١٧)

Nestor Garcia Canclini, 'Escenas sin territorio: Estetica de las migraciones e identidades en transicion', Revista de Critica Cultural, Vol. 1, No. 1, pp. 9-14, and Tijuana: la casa de toda la yente, Mexico 1989. انظر أيضا Harry Polkinhorn, 'Chain Link: Towards a Theory of Border Writing', La Linea: Ensayos sobre literatura fronteriza Mexico-Nortamericana, Calxico n.d., Vol. 1, pp. 37-43. (١٨)

الفصل الأول

انقطاع واستمرارية

إن تاريخ الثقافات الشعبية في أمريكا اللاتينية موضوع واسع المدى. وفي حدود علمنا ، لم تتم تغطيته كاملاً. ويقدم هذا الفصل رؤية زمنية تراتبية لأهم العمليات والاحظات التي قد تسهم كإرشادات لكيفية رسم خريطة شبه كاملة. وقد اختيرت هذه الطريقة ، بدلاً من إلقاء نظرة عامة ، لجلب الانتباه الى مختلف وجهات النظر الممكنة. وسبب آخر لهذا الاختيار هو ندرة البحث في هذا المجال. وقد بدأ ظهور أبحاث جديدة ممتازة في السنوات الأخيرة ، لكن لا يزال ضرورياً إتمام الكثير من الدراسات الأساسية. والتقرير الذى سيلي يهدف الى تتبع بعض الاستمراريات التاريخية فى الحياة الثقافية للطبقات الشعبية ، منذ الفتح الأوروبى حتى عام ١٩٤٠ تقريباً.

وقد استمرت حالات معينة ، مثل اختلاط الأوروبيين مع السكان الأمريكيين الأصليين ، طيلة هذه الفترة بأكملها، كذلك الملامح ، مثل طرق التفكير والرؤية السحرية بدلاً من الطرق العقلانية ، ظلت مستمرة وثابتة إلى حد ما على مدار هذه الفترة. وبعض الأشكال الخاصة ، مثل رقصة الأندين والأغنية المعروفة باسم اينو huayno لا يزال لها حضور مستمر منذ عصور ما قبل الفتح وحتى القرن العشرين ، بينما تمتد بعض الأشكال الأخرى كالتانجو الأرجنتيني والأرجواياني على مدار المائة عام الماضية. وتقطع هذه الاستمراريات سواء الكبيرة أو الصغيرة انقطاعات تكسر هذه الاستمراريات أو تغيرها: وعلى ذلك فإن فكرة أنه كان هناك تراكم هادئ للتقاليد الشعبية تعد غير قابلة للتطبيق. وتشتمل فترات الانقطاع على تغيرات فى وسائل الاتصال (المصحف والاذاعة) ، ثورات اجتماعية ، التصنيع ، الهجرات السكانية ، والانقطاع الرئيسى الذى يضم كل هذه الانقطاعات ، كان تأثير عملية التحديث .

فالتانجو ، مثلاً ، يتزامن مع فترة التحديث ، ويتحول خلال هذه المرحلة من شكل ريفي إلى شكل حضري. وأغنية huayno ، تحولت ، تحت تأثير الهجرة إلى المدن والصناعة ، إلى الشكل الموسيقى الهجين المسمى تشييتشا Chicha. ويمكن سماع الـ Chicha في نيويورك ، ويعد هذا مثلاً على تزايد الهجرة العالمية للأساليب. وفي البيرو ، لا تزال الأغنية التقليدية huayno مستمرة جنباً إلى جنب الأشكال الهجينة. وهكذا تتعايش الأشكال القديمة والجديدة والهجينة لتنسخ طرق معالجة هذا الموضوع التي تفترض أنه كان هناك تطور أدى إلى إحلال الجديد محل القديم. إن أمريكا اللاتينية تتميز بتعايش أزمنة تاريخية مختلفة: ويقدم هذا الفصل مدخلاً لبعض الصعوبات الناشئة عن ذلك.

من بين المفاهيم الرئيسية لرسم خريطة تاريخية لثقافة أمريكا اللاتينية مفاهيم التثاقف Mestizaje ، (الهجنة - التهجين) ، عبر التثاقف Transculturation ، تبادل الثقافتين^(*) ويشير مفهوم التثاقف إلى عملية تبديل وإحلال أحادية الجانب: أى إحلال الثقافات الأوروبية محل الثقافات المحلية. وتدل كلمة الـ Mestizaje ، على الاختلاط العرقي ، وتفترض تالفاً بين الثقافات بحيث لا تلتفى ثقافة أخرى. ويمكن الصعوبة في فكرة الـ Mestizaje هو أنه بدون تحليل لأبنية السلطة ، يصبح التهجين أيديولوجياً للتوافق العرقي تخفى وراءها التمسك الواقعي بالسلطة من قبل مجموعة معينة. بالإضافة إلى ذلك ، فإن المناقشات حول التهجين Mestizaje الثقافي ، من الممكن أن تفشل فشلاً ذريعاً في التمييز ما بين الأنماط والمستويات المختلفة للتأثير عبر الثقافي^(*). أما مفهوم عبر التثاقف Transculturation فهو مصطلح خرج من عباءة علم الأنثروبولوجيا ، ويستخدم بشكل نقدي لدحض الافتراض القائل بأن التثاقف هو الامكانية الوحيدة طويلة المدى لأمريكا اللاتينية: فهو يعنى بالتحول المتبادل للثقافات ، وبالأخص الأوربية بالمحلية ورغم أن أيّاً من هذه المفاهيم غير واف بسبب صعوبة العملية التاريخية الحقيقية ، فإنها مفيدة في الإشارة إلى بعض الطرق الرئيسية لرؤية هذه العملية.

(*) يستخدم هذا المصطلح كمرادف لمصطلح acculturation التكيف الثقافي للإشارة إلى عمليات التغير عن الاتصال الثقافي .

وبينما ينتمى كل من مصطلحي الثقافة وعبر الثقافة إلى محاولات القرن العشرين ، يعود مصطلح الـ *Mestizo* (الهجين عرقياً) إلى بدايات الفترة الاستعمارية. وكان شأن المولدين *Mestizos* ، المولودين لآباء إسبان وأمهات هنديات أميريكات ، وضيقاً للغاية، ويعكس عدم استقرارهم وعدم القدرة على حكمهم قلق النخبة الاستعمارية الحاكمة من حقيقة الاختلاط ما بين الثقافتين^(٧). فالنقاء العرقى كان ضرورة للمهيمنين ، تراث لا يزال يؤثر على مجتمعات أمريكا اللاتينية الحالية. ومع ذلك فمنذ التحرر من الاستعمار الإسباني والبرتغالي في القرن التاسع عشر بدأت إعادة تقييم إيجابية لهؤلاء المهجنين *Mestizaje* ، ولـ «أمريكتنا» باعتبارها متميزة بالضرورة عن المراكز الاستعمارية الأوروبية وعن جارتها الشمالية التي تتزايد سلطتها.

الاستعمار ، السحر ، وحدود الامتثال

إن تعريف الفعل الاستعماري الإسباني بالفتح ، مع افتراضه بحقوق «الحرب العادلة» وصدى إعادة فتح إسبانيا/ استقلالها عن العرب ، هذا التعريف قد تم رفضه من قبل الراهب الإسباني الدومينكاني Bartolome de Las Casas فبالنسبة لـ Las Casas ، المدافع العظيم عن الهنود الأمريكيين في القرن السادس عشر ، الكلمة الملائمة هي الغزو^(٨). ولعكس مصطلحات الملحمة التبريرية للفتح/ الاستعمار ، فقد سمي الإسبان «الذئاب» ، والهنود الأمريكيين «الحملان» ، واعتبر الأفعال الإسبانية أفعالاً تدميرية لأي قاعدة من قواعد القانون أو العقلانية. ولهذا السبب ، تتحرك روايته عن المظالم التي أحدثها الفاتحون/ الفاتحون ، كما ذكرها في *Breve relacion de La destruccion de las Indias* (Brief Account of the Destruction of the Indies 1552) نحو حافة اللا معقول واللا معلن والذي يهدد بشئ مثل الثقب الأسود لتدمير أي معنى^(٩). ولكن ، تقارير وروايات الهنود الأمريكيين والمهجنين الـ *mestizo* هي التي يجب الرجوع إليها من أجل إعادة تركيب التجربة الهندية الأمريكية. وقد أعطيت هذه الروايات الهندية الأمريكية عن الفتح/ الاستعمار أولوية بارزة في السنوات الأخيرة ، من قبل Miguel Leon Portilla مثلاً^(١٠). أما المحاولة الأولى لتسجيل هذا الجانب الآخر

من التاريخ بشكل جاد فقد كانت لـ Nathan Wachtel فى كتابه The Vision of the Vanquished ، الذى استفاد بشكل رائد من ذاكرة الفلاحين التاريخية المستمرة فى أمريكا الوسطى والبيرو ، خاصة تلك التى تأخذ شكل المسرحيات الشعبية التى تمثل الفتح/ الاستعمار ، والتى لا تزال تقدم حتى هذا هذا اليوم^(٦) .

ولكن Wachtel ، مع ذلك ، يبالغ فى التأكيد على فكرة «هدم بنية» الثقافات المحلية. صحيح أن المرء يستطيع الآن ملاحظة هلاك السكان الأصليين من جراء الحرب والعمالة الإجبارية ، والمرض وربما يعتبر ذلك أسوأ فعل إبادة جماعية فى التاريخ. وقطعا فكرة «المقابلة» بين عالمين ، التى يتم التمهيد لها والتبرير الآن-والتي لا تخلو من بعض بقايا الغطرسة الامبريالية - وتدعو لها الحكومة الإسبانية الحالية استعداداً للاحتفال بالذكرى الخمسمائة للعام ١٤٩٢ ، كل ذلك استخدام ساهر للموضة الحديثة التى تدعو إلى التعددية الثقافية من أجل إخفاء التدمير الهائل الناتج عن الوقائع الحقيقية. ومع ذلك فإن التحولات المتبادلة لكلا الثقافتين الأوروبية والمحلية قد حدثت بالفعل بدرجات متفاوتة وفى اتجاهات مختلفة. وبالرغم من خلاصة Las Casas التى تنمى إلى أن العامل الوحيد المستمر كان قانون التدمير المتزايد ، إلا أن أشكالاً من الحضارة الإسبانية والبرتغالية تأسست فى مناطق الأنديز ، كما كان يطلق عليها آنذاك ، وتم تعديل هذه الأشكال بدرجات مختلفة من قبل الثقافات المحلية التى استمرت فى الوجود ، وذلك رغم أنه فى بعض الحالات لم يتبقى شيء من تلك الثقافات ، كما فى منطقة Hispaniola حيث اختفى جميع السكان الأصليين فى غضون ثلاثين عاماً منذ الوصول الأول للإسبان.

والمحرك الأساسى هنا هو استعمار الوعى المحلى ولقد نجح ذلك بدرجات متفاوتة. وتمثل المكسيك المستعمرة نموذجاً لعمليات الثقافت ، والمقاومة المحلية ، والتزاوج المختلط Mestizaje ، وذلك بالنظر إلى الدرجة التى تشاقف بها السكان الأصليون بشكل ناجح على مدار ثلاثة قرون من الحكم الاستعمارى ، باستثناء منطقة يوكاتان Yucatan التى تقع فى الجنوب ، وحتى قرابة منتصف القرن السادس عشر ، تجمعت أنماط التعبير فى الثقافتين بطرق متعددة ، وذلك لتفسح المجال لإمكانية الثقافة المختلطة أو ثقافة الهجنة أو الهجين ويحلول نهاية القرن السادس عشر كان

ملاك طبقة النبلاء المحلية ، وخبراء الكتابة والرسم المحليين - أقوى وسائل المعرفة المحلية - وكذلك الموت بسبب المرض الذى عانى منه غالبية السكان من غير الإسبان ، كان كل ذلك قد أجهض إمكانية التفاعل الحر ما بين الثقافات. وقبل ذلك ، كان عدد وافر من الممارسات والتعبيرات المتزامنة قد بدأ فى الازدهار؛ واشتملت هذه الممارسات على الصور الرمزية المنقوشة ، والكتابة التصويرية والكتابة الهجائية ، ولوحات ملونة ومنحوتات ، والاتصال الشفوى ما قبل الإسبانى والاتصال الشفوى المختصر ، واللغات المحلية ، ولغة Nahuatl كلفة مشتركة ، بالإضافة إلى اللاتينية والإسبانية ، وتجاوز التدوين الحسابى والتقييم المحلى والمسيحى^(٧) . وفى عام ١٥٤١ ، أى بعد عشرين عاماً منذ بدء الفتح/الاستعمار ، كان بعض الإسبان قلقين بشأن عدد ومهارة الناسخين المحليين ، الذين أصبحت لديهم مقدرة على تكوين معرفة تامة بالبلد- وهى إمكانية مزعجة وتنذر بالخطر بالنظر إلى الافتراض بأن ذلك يعد إنجازاً ، وهو ما «كان يعد شيئاً مستحيلاً بالنسبة لهم فى السابق»^(٨) . ولكن التساؤل بخصوص مدى إمكانية الجمع بين تقاليد مختلفة كلية كان قد قضى عليه تماماً من قبل الحملات الإسبانية التى استهدفت استئصال الوثنية ، وتقلص عدد السكان الأصليين نتيجة المرض. ومع نهاية القرن السادس عشر كان الأساس المادى للذاكرة المحلية قد تأثر بشكل عميق: مات الرواة الذين حفظوا «كلمات الأقدمين» ، وضاعت تقنيات تسجيل وقراءة المعلومات المدونة بالكتابة التصويرية ، واختفت الوثائق والسجلات؛ نتيجة مصادرة النظام الدينى الإسبانى لها ، وتدمير الهنود الأمريكين لها ، أو ببساطة أكثر إهمالها نظراً لأن شفراتها أصبحت غير قابلة للفهم والتفسير^(٩) . وفى الواقع ، بدأت سرعة التثاقف فى هذا الوقت تتزايد بشدة خصوصاً مع محو المفاهيم المحلية ، والقرائن المادية للمعلومات (اللغائف المكتوبة باللغات المحلية ، «الأصنام» ، وغيرها) ، ومحو البشر أنفسهم. وكما حدث فى البيرو فى نفس هذه الفترة ، سرت موجة من الانتحار وقتل الأطفال كرد فعل لتدمير العالم المحلى .

ومع ذلك ، ويعد هذا التدمير الأول ، استطاع عدد من مواقع المقاومة الهرب من القمع. ورغم محاولات المحو التى سعى إليها التخطيط الغربى ، فإن المناظر الطبيعية ظلت محتفظة بمعانيها الكونية التقليدية ، وذلك فى شكل أسماء الأماكن التى

لم يستطع الإسبان تبديلها وفى شكل تذكر الأهمية والدلالة السحرية للملح الأرض. وفى نفس الوقت ، كانت الأفكار المسيحية تستخدم كوسائل تنكيرية للحفاظ والإبقاء على الفكر المحلى. فمثلا ، عقيدة بعث الموتى تم إعادة استخدامها من قبل السكان الأصليين للتعبير عن اعتقادهم التقليدى فى الوجود المستمر للأسلاف كحماة لتقاليد القرية^(١٠) . وأحد هذه الأماكن التى تم الحفاظ فيها على مثل هذه الذاكرة البديلة هو *titulos Primordiales* ، حيث وظفت ألقاب الأرض الوهمية/ الزائفة كوثائق مضادة لتلك التى أصدرتها الإدارة الاستعمارية. وترجع هذه الوثائق الى النصف الثانى من القرن السابع عشر وتستمر حتى نهاية القرن التاسع عشر.

إن جوانب الحياة التى اهتمت الكنيسة بشدة بالسيطرة عليها لم تكن بالضرورة الأشياء المؤثرة فى حياة السكان الأصليين . وأحد الأماكن التى استطاعت النجاة من الاستئصال الوثنى ، (المصطلح مستخدم للإشارة إلى الديانة المحلية) ، كان البيت ، محور الحياة اليومية. فى البيت ، يجمع الفلاحون حزماً من أشياء مختلفة ، والتى قد تضم تماثيل صغيرة ، وأساور ، عش الغراب من النوع الذى يخلق نوعاً من الهلوسة . ورغم أن هذه الأشياء لا يجب لمسها ، فإنها تعبر عن الاستمرارية والتواصل مع الأسلاف ، «نوع من رأس مال رمزى ومادى»^(١١) . وبشكل عام ، كانت الوثنية تتضمن طريقة تفكير تصطدم مع العقلانية الغربية القائمة على فلسفة أرسطو. فالعالم المحلى كان يتميز بتدفق غير أرسطى للزمان والمكان ، قدرة على النفاذ للأشياء والأشخاص ، تعددية أبعاد ، قوّضت التصنيفات الثابتة للتفكير الغربى ، والتى تمسكت بها الكنيسة فى مواجهة الشيطان ، الذى كان يعد مسؤولاً عن مثل هذه الفوضى فى نظام الطبيعة^(١٢) .

ويبدو أن اليسوعيين كانوا أكثر تصميمًا وقدرة ، من الأنظمة الدينية الأخرى ، على الإبداع فى محاولاتهم لتأسيس ذاتية مسيحية تقلل من التعددية الموجودة فى العالم المحلى وذلك حتى تصل إلى ثنائية الخير والشر. وكان استخدام التقاليد المحلية من غناء ، رقص ، ومسرح لجعل التثاقف نافذاً قدر الاستطاعة سياسة يسوعية ؛ فمثلا كتب اليسوعيون ترانيمهم الكاثوليكية باللغات المحلية ووضعوا لها موسيقى محلية ، وأسسوا فى شمال شرق البرازيل تقليد المسرحيات الدينية ، التى فسرت التاريخ بأنه

صراع بين الله/ الرب والشيطان ، وأصبحت هذه المسرحيات ملمحاً رئيساً فى ثقافة Sertao ، وذلك كما يتضح فى الفيلم الرائع لـ Glauber Rocha , Deus e o diabo na terra de sol (Black God White Devil 1963)^(١٣) ويوضح الفيلم كيف تبدلت الأيدلوجية اليسوعية إلى Manicheism شعبية ، وكيف نشأ الاعتقاد بإمكانية عكس النظام الاجتماعى.

وهنا تبرز مسألتان. الأولى ، أن هناك ذلك السؤال عن مدى التشويه الذى ألحقته الشبكة الثقافية المسيحية بالفكر المحلى. والنقطة المحورية فى هذا الشأن هى الوثنية ، والاعتقاد بأن المقدس موجود فى أشياء. ومن خلال تعريف الثقافة المحلية باعتبارها وثنية ، فقد أعاد الإسبان تركيب الفكر المحلى من خلال جوانبه الدينية السحرية وتكثيف تلك الجوانب لتصبح علامات للشر والاختلاف. المسألة الثانية ، إن هناك الطرق التى تم من خلالها تغيير المفاهيم المسيحية سواء بدرجات كبيرة أو صغيرة ومواءمتها للشفرات المحلية أو غير المسيحية. والتميز هنا فى هذه المرحلة لا يزال خاماً ولكن سوف يتبلور لاحقاً. أما الفجوات التى لم تستطع المسيحية التعامل معها فهى تتعلق بالفرد والمجالات المحلية ، أما المجال العام فقد نفذت إليه المسيحية بشكل أيسر. ويتحدث Gruzinski عن «صمت الكنييسة عن المرض والميلاد ، عن التآلف مع الطبيعة وعناصرها ، وكذلك عن الجماعة المحلية»^(١٤) . ومالت الممارسات المحلية إلى الاستمرار خاصة ما يتعلق منها بسوء الحظ ، المرض والموت. وكانت المرأة غالباً ، وليس الرجل ، هى التى تلعب الدور الأهم فى هذا النوع من التثاقف الضدى . وفى مجال العرافة والكهانة كان الخبراء غالباً من النساء: «فى أغلب الأحيان النساء هن اللاتى يستطعن تعيين أماكن الأشياء والحيوانات المفقودة ، والعثور على الرقاق التائهين وإعادة تأكيد التوازن العائلى بعد ما كان مختلاً»^(١٥) .

ومع مرور الوقت ، انفصلت الممارسات المحلية الموسومة بالوثنية عن السياق الجامع للمعانى الذى أنتجت هذه الممارسات فى البداية. وبقيت الوثنية مستودعاً للأفعال والسلوك والحيل القادرة على إحداث تماسك للحالات الانفعالية للشخص، ولكن فى نفس الوقت تغامر بفقدان ماهيتها كطريقة لتفسير الكون و«ذاكرة دلالية منظمة» ، لتصبح صيغة معزولة ومقصورة على فئة بعينها. هذا الخروج عن السياق كان أحد

أسباب نجاح الممارسين من أمثال Curanderos (معالجين ، وأحيانا تترجم أطباء روحانيين) من بين فئات اجتماعية أخرى بما فيهم الإسبان. وكلما زادت قدرتهم على تلبية احتياجات الطبقات الأخرى كلما انفصلت طقوسهم ورموزهم عن المعرفة المحلية ما قبل الإسبانية. وفي نفس الوقت ، أصبح التصوير الأيقوني المحلى والاصطلاح الدينى بعيداً عن سياقاته التقليدية نتيجة لوجود أنماط القراءة الغربية. وربما من المفيد هنا أن نقدم التمييز الذى وضعه المتخصصون السوفيت فى علم علامات الثقافة: إذا كان مقياس قوة وقدرة ثقافة ما على البقاء هو قدرتها على تخزين المعلومات وعلى خلق معلومات جديدة ، فإن ما وصفناه يشكّل انتقاصاً من هذه القدرة من جانب الثقافات المحلية ولكن ليس اختفاءها بأى شكل من الأشكال^(١٦) .

وأحد الظواهر التى نجمت عن إعادة توزيع الممارسات الثقافية ظاهرة التقارب التى يمكن تسميتها أو التعبير عنها بـ «السحر الاستعماري»^(١٧) . ونظراً لنشأته من عدة أصول- شعبية أوروبية وأفريقية وهندية أمريكية - فقد كسر ذلك احتكار الكنيسة للقرى الخارقة واستخدم هذا السحر كطريقة للتحايل على مظالم التراتبية الاستعمارية. «هذا الشلال الغزير من الإشارات ، الأشياء الجوهرية ، والصيغ ، وهذه العلاقات المتفردة وغير المترابطة... تماماً كالفساد ، هى التى تعطى المجتمع الاستعماري حيويته وديناميكيته ومرونته»^(١٨) . ويصيح هذا القول تماماً على السحر المثير للشهوة ، الذى كان من الممكن استخدامه للتغلب على الحواجز العديدة للطبقة من أجل الحصول على الاهتمام الجنسى لشخص منبوذ اجتماعياً. مثل هذه الممارسات اليومية البسيطة كانت تحدث داخل القواصل الموجودة فى الهيراكية الصارمة للمجتمع الاستعماري ، ومع الوقت شكلت طوراً رئيساً من أطوار الثقافة الشعبية^(١٩) . وبهذا المعنى ، ترجع أصول العجائبية ، التى تركزت عليها الواقعية السحرية فى القرن العشرين ، إلى تلك الفترة الاستعمارية ، وقد تم نقلها بشكل أساسى عن طريق النساء. وتم هذا النقل فى الفجوة ما بين الامتثال التكتيكي والمراوغة البراجماتية: "Obedezco Peronocumpro" (أنا أطيع ولكنى لا أنفذُ إنجزُ) ، كما هى فى العبارة الإسبانية. وقد كيفت النساء الديانة السوداء والمحلية لتستخدم استخدامات عملية واخترعن ممارسات طقسية جديدة. وقد استجاب السحر هنا لنقص فى آليات الوساطة بين العلاقات فى المجتمع الاستعماري :

فالنساء الإسبانيات مثلاً كن يحصلن على الأعشاب من السود وعلى المخدرات من الهنود الأمريكيين. ولم تتوحد الممارسات السحرية فى بناء عقائدى ولم تنخرط فى حركة مقاومة ، ومع ذلك ، استخدمت حيث لم يكن هناك آليات لحل الصراع وشكلت طوراً فرعياً من أطوار الثقافة الشعبية والتي لم تتغير إلا قليلاً حتى بداية عصر التحديث. ولا ينبغي افتراض حدوث مثل هذه الاستمراريات التاريخية للثقافة الشعبية بشكل تلقائى ، كما لو كانت نماذج أصلية. فهناك دائماً السؤال عن الكيفية الفعلية التى تم بها نقل شيء ما ، بواسطة من؟ وتحت أى ظروف؟ ومما وصفناه سابقاً ، هذا البنيان من الاتجاهات والمواقف الشعبية تم نقله بواسطة النساء ، أى فى تلك المجالات الحياتية التى تملصت من سيطرة المؤسسات الاستعمارية.

وقد بدأت الرؤية المحلية للقوى الخارقة المسيحية ، التى أخذت قبل كل شيء شكل ظهور السيدة العذراء مارى ، بدأت توجد فى المكسيك سريعاً بعد الفتح/ الغزو. وأصبحت التعارضات الثقافية أقل شأنًا فى الأحلام والرؤى ، حيث تتوحد عناصر من مصادر مختلفة بشكل أكثر حرية مما يتيح التمثيلات اللفظية. ومن الممكن أن تسهل الرؤية ، وهى قناة مُهمّة لتثاقف السكان الأصليين من قبل الإرساليات التبشيرية ، استخداماً محلياً معارضاً للتصوير الأيقونى المسيحى من داخل أبنية العقيدة المحلية. وتشكل الشكوك حول اتجاه هذه العملية - التغلغل الاستعماري أو المواءمة المحلية - جزءاً كبيراً من التاريخ المبكر لعذراء Guadalupe ، التى أصبح مذهبها أهم الأماكن المسيحية المقدسة فى العالم الجديد والتى أصبحت صورتها أهم أيقونة للوطنية المكسيكية الصاعدة. «العذراء كانت النموذج بالنسبة للهنود الأمريكيين والمهجنين Mes-tizos الذين حاربوا ضد الاسبان فى عام ١٨١٠ ، ثم أصبحت بعد قرن آخر شعار البارزة فلاحى اباتا ... وما يزال يوم عيد Guadalupe وهو الثانى عشر من ديسمبر ، أهم يوم عيد بلا منازع ، والتاريخ المحورى التوقيت الرئيسى فى التقويم العاطفى لدى الشعب المكسيكى»^(٢٠). وتوجد الآن مقابل الكنيسة التى بنيت خصيصاً لها.

إن السلطة الحتمية للرمز كمنحت فى قدرته على مدار الزمن على تمثيل تقارب الوعى الهندى الأمريكى والوعى الكريولى Greole (المختلط) فعندما ظهرت صورة العذراء لأول مرة لهندي أمريكى فى عام ١٥٢١ ، تشككت الكنيسة الكاثوليكية. وقد

حدث هذا الظهور فى شمال مدينة مكسيكو ، فى Tepayac ، موقع لمذبح هندى أمريكى للاله Tonatzin ، إله من آلهة الأزتك Aztec الكبار والذى يعنى اسمه "أمانا"؛ وبالنسبة لـ Sahagun ، راهب فرانسيسكانى تعهد بالقضاء على الديانة المحلية ، كان هذا التوفيق بين المعتقد المحلى والمعتقد المسيحى أمراً خطيراً للغاية ، «اختراع شيطانى لتبرير الوثنية»^(٢١). ومع ذلك ، ومع نهاية القرن السادس عشر ، اضطرت الكنيسة للانحناء أمام القوى الإعجازية للمذبح. وفى القرن السابع عشر ، أصبحت عذراء Gua-dalube أيقونة رئيسية للوطنية الكريولية/المختلطة المتنامية. والكريوليون ، كفئة اجتماعية ، ينحدرون من أصول إسبانية وولدوا فى العالم الجديد. وقد كانت هذه الفئة الكبيرة المتزايدة مستبعدة من المناصب العامة العليا ، وجعلهم إحباطهم المتنامى نواة الوطنية المكسيكية الأولى. وكان رأى إسبانيا المتربليكانية أن إسبانيا الجديدة ، كما كانت تدعى المكسيك فى ذلك الوقت ، تدين بأصلها للإرسالية الإنجيلية الإسبانية ، التى اعتمدها البابا ممثلاً للرب ، وعهد إليها مهمة تحويل الهنود الأمريكين من الوثنية إلى العقيدة الحق. وبالنسبة للكريولين ، كان من الضرورى رفض دعاوى التأريخ الإشباني وذلك بالتأكيد على أصالة المكسيك كدولة قائمة بحد ذاتها. وقد وفرت عذراء Guada-lupe أساساً للجدل بأن الهنود الأمريكين لم يكونوا وثنيين وأن الرب منح المكسيك هبات روحانية عظيمة ، دون توسط من إسبانيا^(٢٢). ولذلك يمكن اعتبار Guadalupe مهمة مثلها مثل الإسبانية العظيمة Virgen de los Remedios التى استحضرها الفاتح الاستعماري Hernan Cortes.

الاستقلال: الروايات الرسمية والروايات الشعبية

أصبحت Guadalupe رمزاً مثالياً للوطنية ؛ لأنها استطاعت أن تصبح شعاراً لهُوية مشتركة بين الكريولين Greoles والطبقات الأدنى اجتماعياً. ولذلك فإن إصرار Benedict Anderson على أن معرفة القراءة والكتابة كانت القاعدة التى قامت عليها الوطنية ، ليس فقط فى أوروبا ولكن فى أمريكا اللاتينية أيضاً ، يعد إصراراً مضللاً إلى حد ما^(٢٣). فهو يرى أنه لا يمكن خلق مجتمع وطنى من خلال العلاقات التقليدية

المحلية وأنه يجب إعطاء أعضاء هذا المجتمع إحساساً جديداً وأشمل بالانتماء. ويزعم Anderson إن الرواية هي الشكل الأكثر قدرة على خلق هذا الإحساس ؛ لأنها شكل قادر على توليد إمكانية مشتركة لا يحتاج ساكنوها أن يعرفوا بعضهم بعضاً بشكل مباشر وذلك شريطة أن يتشاركوا في مفهوم «وفى تلك الأثناء» ، بحيوات أخرى قائمة في نفس الوقت والمكان. ويكمن ضعف مخطط أندرسون Anderson بالضبط في حذفه لدور الثقافة الشعبية. فهو لا يستطيع توضيح مدى المساهمة الشعبية في الحركات الاستقلالية . وحقيقة أن هذه المساهمة لم تعتمد على معرفة القراءة والكتابة وإنما على النقل الشفوي والتصوير الأيقوني ، حقيقة أن الهوية الشعبية لم ولا تتوافق بالضرورة مع الوطن وحدوده كدولة ولكنها تستطيع أن تتضمن ولاءات أخرى ذات طبيعة دينية ، عرقية أو طبقية. ولا تزال هذه الأمور في بعض المناطق في أمريكا اللاتينية ، تشكل صراعات غير منتهية حتى ونحن في القرن العشرين.

وقد برزت دراسة Yolanda Salas عن تحولات سيمون بوليفار Simon Bolivar في الوعي الشعبي. الأشياء التي حذفها أندرسون Anderson. فمن بين كل الأعلام الذين انخرطوا في التحرير السياسي لأمريكا اللاتينية ، يُعدُّ Bolivar هو الأشهر. وقد ولد لأبوين كريوليين وورث ضيعة معقولة الحجم. وتشخيص بوليفار الحي والبالغ لوضع الكريوليين هو أنهم «ليسوا هنوداً أمريكيين وليسوا أوروبيين ، ولكنهم نوع ما بين الأصحاب الشرعيين للبلد والمغتصبين الإسبان»^(٢٤). وهناك في فنزويلا تنوع في التقاليد الشعبية كاشف للمسافة ما بين الاهتمامات الكريولية والاهتمامات الشعبية. فالأخيرة تعيد تأويل شخصية بوليفار وتجعله مولوداً في منطقة سوداء ومن أم من طبقة العبيد. وكما توضح Salas في دراستها لهذه التأويلات الشعبية ، «إن فكرة البطل والمخلص التي تتأصل داخل فئة مقموعة ترفع من شأن هذه الفئة على المستويين الاجتماعي والعرقى»^(٢٥). وتعتمد هذه الروايات كلية على النقل الشفهي ، والذي يثير مسائل خاصة بالاستمرارية والواقعية ، وقد تمسحت هذه الروايات في كلمات أحد الرواة المسجلة في منتصف الثمانينيات: «لا يزال يقال ، إن هناك أناساً تتحدث عن ذلك (إن بوليفار ولد هناك) ولكن لا أحد ينصت إلى ذلك أو يصدقه ، لأن الشخص الذي يعيش اليوم لا يستطيع أن يقول رأيته أو لم أره. ولكن كل شخص يعيش اليوم

كان له أبوان وأجداد ، وهؤلاء هم الذين حملوا السر معهم^(٢٦). ان العملية الفعلية لنقل المعلومات المتذكّرة من شخص لآخر على مدار الزمن والتي بذلك تبني التاريخ ، هذه العملية تحملها تلك الكلمات المجسدة بشكل حى جداً : Vocifera (تصرخ أو تطلق صوتاً) ، escucha (استماع) ، arrastrando (يجر ببطء). والطريقة الأخرى الرئيسة التي اشتهر من خلالها هذا الشخص على المستوى الشعبى جرّج/جرف من خلال التصوير الأيقونى على العملات وعلب الكبريت.

ووجدت Salas. فى فنزويلا فى الوقت الحاضر أيضاً ، أن بوليفار شامان/ كاهن له قدرات خارقة سحرية للمداواة وله روح ، تلك التى عندما تستدعى بالطريقة الصحيحة تهبط وتؤثر فى الحاضر. وأحد ملامح الروايات الشعبية المثيرة للدهشة هو كيف أن الرموز التى تطورت فى أماكن أخرى (من قبل الإسبان أو الكريوليين) تم إعادة توظيف مدلولاتها فى رموز مضادة. هذا ما يحدث مع حصان بوليفار الأبيض. ففى الخيال التاريخى الإشباني ، ينتمى الحصان الأبيض لسانتياجو (سانت جيمس) ، القس الراعى للفاتحين/ الاستعماريين. وفى الخيال التاريخى الشعبى الفنزويلي حصان بوليفار الأبيض له قدرات سحرية خارقة: إذ يمكن أن يطير ، أن يعبر الجبال ، أو يختفى وراء الدخان الأبيض. لهذا لم يكن الرصاص يستطيع المساس ببوليفار: الحصان حماه ، وجعله غير مرئى وراء الدخان أو حملة من مكان لآخر بسرعة فائقة^(٢٧). وأن تفكر بهذه الطريقة يعنى أن تمزق المقدس ليأخذ شكل السحر أو الخرافة ، كما كان يطلق عليها مذهب التنوير- اتجاه يتعارض مع تركزية واحتكار الكنيسة للمقدس. ويبدو أن الفوضى التى سعى بوليفار بدأب طيلة حياته لمحوها ، وكذلك القوانين التى حافظت على الفضائل الأخلاقية الرفيعة والمدنية ، هى التى انتقمت منه. ولم تحدث برامج تعليم الفئات الأدنى اجتماعياً والخاصة بالمؤسسات الليبرالية ومزايا الجمهوريين سوى تقدماً ضئيلاً وسط رواية Salas ، التى تعد تفسيراتهم متعددة الأشكال للتاريخ محاولات لتأسيس قوتهم كفاعلين فى التاريخ ومسجلين له. وهناك ظواهر مماثلة يتكرر حدوثها فى معظم بقية أمريكا اللاتينية .

وأول دستور بوليفى هو ذلك الدستور الذى كتبه بوليفار بنفسه ، وقد اختير اسم بوليفار ليصبح اسم الجمهورية الجديدة التى تأسست فى عام ١٨٥٢ . وتضمنت

اقتراحاته نظام المراقبين الذين سيتولون مسؤولية حماية الدين العلماني للدولة: «يمارس المراقبون سلطة أخلاقية وسياسية شبيهة بسلطة Areopagus في أثينا أو Censors في روما، سيكونون أوصياء على الحكومة ليضمنوا أن الدستور يطبق بأمانة»^(٢٨). ورغم أن هذا الإجراء لم يتم تضمينه في الدستور في نهاية الأمر، فإنه يمثل المسافة ما بين المؤسسات والواقع، تلك المسافة التي تتصف بها معظم دول أمريكا اللاتينية في مرحلة ما بعد الاستقلال. ولقد كان أغلبية السكان في بوليفار، وقت الاستقلال، من الهنود الأمريكيين. ومع ذلك، فالأمر بالنسبة للتأريخ الليبرالية الكريولية أن الهنود الأمريكيين كانوا صامتين في التاريخ الجمهوري لبوليفار. وقد تناقست فيما بينها التأويلات الهندية الأمريكية والكريولية الخاصة برموز الجمهورية. فبالنسبة للكريوليين، «تحرير الهنود الأمريكيين هو التعبير الأيديولوجي المحوري لحروب الاستقلال عن إسبانيا»، وأحد الأشكال التي اتخذها هذا التعبير كان لوح الذهب المطروق، الذي جُهن للعرض في البرلمان الجديد، مُصَوِّراً «فتاة هندية جميلة، ترمز لأمريكا، جالسة على بقايا أسد تحت مظلة مشكلة من أعلام دول القارة». وبالإضافة لذلك، فإن بوليفار وسوكر (Sucre) (بطل آخر من أبطال الاستقلال) ينظر إليهم عند تزوين الفتاة بقبعة الحرية^(٢٩). ومع ذلك، كان هناك مقابل التصوير الأيقوني الكريولي، الذي سرعان ما تحولت فيه العذراء التي يجب تحريرها إلى عذراء (أرض) يجب امتلاكها، تصوير أيقوني هندي مضاد يتركز على الصورة الرئيسية للعذراء باعتبارها Pachamama (حرفياً تعني أرض-أم)، أي رمزاً لتزايد النسل. وقد نشر الهنود الأمريكيون هذا الرمز كى يعطوا شرعية لدعاؤهم بأحقيتهم في الأرض، كمضاد للتمثيلات الكريولية مثل ميدالية تظهر المحرر (بوليفار) «أعلى درج مكون من البنادق والرماح وفوهات المدافع والأعلام... وهو يضع على الجبل (جبل Potosi) قبعة الحرية»^(٣٠). ويعكس وضع تصميمات الحرية على جبل Potosi، أغنى منجم للفضة في الأمريكيتين، نوايا الكريوليين للاستغلال الاقتصادي. وتعد ساحة القرية مكاناً آخر لتقارب وتعارض تأويلي، حيث من الممكن أن ترمز الشجرة الموجودة أمام الكنيسة لشجرة الحرية الجمهورية والشجرة الهندية الأمريكية المقدسة «إن وجود «شجرة مقدسة» تنمو أمام الكنيسة في الساحة المركزية يعد اليوم ملمحاً عاماً لعدد من البلدان الهندية الأمريكية

القديمة... فى (Potosi). فقد تم غرس الشجرة فى ميدان «يعتقد بأنه تعبير عن العذراء (Wirjin) ، أو Pachamama ، لترمز بذلك الى أراضى الفئة العرقية المحلية. وبهذه الطريقة تصبح شجرة الأبرشية رمزاً للزيادة التجديدية المحلية»^(٢١).

القانون ، النظام والدولة

وقد تم استقلال معظم دول شبه القارة عن إسبانيا فى العشرينيات من القرن التاسع عشر باستثناء كوبا التى ظلت مستعمرة إسبانية حتى عام ١٨٩٨ وفى صراعاها ضد الإسبان ، لم تساند الطبقات الشعبية الكريوليين بالضرورة بل غالباً ما انحازوا للجانب المضاد.

ولا يمكن فصل الثقافة الشعبية - فى مرحلة ما بعد الاستقلال - عن عملية تشكل الدول. إن بناء الدول القومية ، الذى كان هدف النخبة الكريولية ، تمت عرقلته بسبب وراثته الأشكال الخاصة بالمجتمع الاستعماري. ومن بين تلك الأشكال الشكل الذى يعرف بـ Caciquismo ، وهى المؤسسة التى من خلالها يسمح لأعضاء الجماعة المحلية الحاكمة بالحفاظ على السلطة المحلية مقابل ولائهم للنظام الاستعماري ، وهى سلطة كانت تنحوا دائماً نحو إبقاء السكان الرعويين فى وضع المستخدمين القائم فى النظام نصف الإقطاعي ، وشكل آخر من تلك الأشكال كان Latifundismo ويعنى تنظيم الأرض فى إقطاعيات كبيرة جداً ، وكذلك سياسة التابعين التى كانت عقبة أمام تحقيق الولاء الوطنى فى مقابل الولاءات المحلية. ولم يكن التحرر السياسى - فى إسبانيا - مثل التحرر الاجتماعى ، كما أشار المفكر الكبير Andres Bello فى القرن التاسع عشر. فالمذهب الجمهورى لم يحرر بالضرورة الفلاحين من المؤسسات الإقطاعية ، وفى أحيان كثيرة ، ع ضد هذا المذهب سلطة ملاك الأرض ، كما كان الحال مع Usinas السكر فى البرازيل أو الـ haciendas (إقطاعيات كبيرة) فى الدول الناطقة بالإسبانية. وفى هذه الحالة ، كانت الطبقات الشعبية ، التى ارتبطت نشأتها بالمؤسسات الاستعمارية ، والتى أدركت أن المؤسسات الليبرالية الجديدة لن تفيدها إلا بالقليل ، كانت هذه الطبقات بالنسبة للكريوليين ، العنصر المتمرد الذى يجب ضبطه وإعادته للنظام. وتقدم

الأرجنتين نموذجاً مفيداً بشكل خاص فى هذه المسائل. فالصراع بين التشكلات الاجتماعية المختلفة يتضح أكثر ما يتضح أكثر فى المدن ، خاصة فى بونينوس آيريس Buenos Aires. فبالنسبة لمسائل الشكل ، كما يذكر أحد المؤرخين ، تعد بونينوس آيريس «مدينة مركزية أوروبية حديثة وشبه كاملة؛ أما بالنسبة للمسائل المتعلقة بالسلوكيات الاجتماعية والسياسية اليومية ، فان سجل عملية التحويل على النمط الأوروبى متفاوت ؛ ينجح حيناً ويخفق حيناً آخر»^(٣٢). وقد ظلت بونينوس آيريس «الحد الذى يقف عنده السلوكيات الرعوية والفلاحية ، لتصبح محور التجارة ما بين جنوب الأطلنطى وأوروبا». وهذا الوضع البالغ التناقض هو ما جعل بونينوس آيريس أرضية اختبار لأيدولوجيا التقدم^(٣٣). وقد نتج عن حروب الاستقلال انهيار السلطة. وبالتالي ، فقد أصبح موضوع السيطرة على الجماهير (the gente de Pueblo) مسألة ملحة ومراوغة فى نفس الوقت للنخب الكريولية (the gente decente). والهدف الرئيس للطبقات الأخيرة ، هو «عملية إقامة المؤسسات لأنظمة المجتمع المستقرة ، والآليات التى من خلالها يمكن ترسيخ بعض العلاقات التى تستطيع جمع العامة الذين يقتسمون مكاناً وتراثاً مشتركاً»^(٣٤). ولكن ، بالنسبة للجماهير the gente de Pueblo ، لم يكن الشعور بالالتزام نحو المجتمع موجهها نحو المدينة أو الوطن ، بل نحو الـ barrio (الجيرة) والـ Casa (البيت). بالإضافة لذلك ، لم تستهلك الطبقات الشعبية الكثير من البضائع الأوروبية. «نادراً ما أقتنت النساء أكثر من شالين ويلوزتين ، وربما ثلاث تنورات وزوجاً واحداً من الأحذية أو الصنادل. والملابس الداخلية كذلك كانت قليلة ، ومعظم ملابس الرجال كانت كذلك محدودة»^(٣٥). وكلما ابتعد المرء عن ساحة مايو-Pla-za de Mayo ، المركز الإدارى لبونينوس آيريس ، كلما زادت نسبة السكان الذين يرتدون البنشو (عباءات محلية) Ponchos و Chiripas وملابس ريفية أخرى.

وقد تطلب تعضيد سلطة الدولة التنظيم القانونى والبيروقراطى للسكان ولذلك تم تقييد عملية الحراك السكانى بشدة ، وبك السلطات التى فشلت فى تنفيذ هذه التشريعات كانت مهددة بإدانتها كأعداء للدولة الأب. ويتضح عملية التجريم كوسيلة من وسائل السيطرة الاجتماعية فى الحقيقة التالية: الجريمة الأكثر شيوعاً ، بعد السرقة ، هى التحقير والعصيان ، أى الإساءة الى ذوى المكانة الرفيعة اجتماعياً^(٣٦). وكان

تشرّد الطبقات الدنيا هما دائماً يعلن عنه في افتتاحيات الصحف التي يقرأها the gente decente. الطبقة الراقية «إن الشوارع تعج بالمتشردين وصلات البلياردو مزحمة بالصبيان»، «الأولاد ضالّون بالشوارع، وينخرطون في ألعاب غير لائقة ويزعجون المارة»^(٣٧). أما في المدن فقد كانت كل من الطبقتين the gente decente والطبقة الشعبية تميل إلى الاشتراك في نفس وسائل التسلية: «التمشية في الميدان، المشاركة في الأعياد الوطنية وأعياد الكنيسة (خاصة احتفالات كرنفال ما قبل الصوم الكبير)، حضور العروض المسرحية زيارة المزارات السياحية الهامة، المشاركة في سباقات الخيل، ومسابقات القروسية، مصارعة الديكة، الرقصات العامة، لعب البلياردو والورق، والاستحمام في النهر»^(٣٨). ومع ذلك، ومع نمو هذه المدن، ازداد انفصال هذه الأنشطة بازدياد الفواصل الطبقيّة. إذ بدأت الطبقة الراقية gente de- the cente بناء حلبات سباق وميادين لمصارعة الديكة خاصة بها على حافة البلدة، كما أنشأت تلك الطبقة نوادى خاصة بها، تاركّة بذلك الانغماس في شرب الخمر ليكون التسلية الوحيدة للطبقات الدنيا.

وكانت القوانين التي شرعت لمواجهة التشرّد وكذلك العلامات التصنيفية للتمييز الطبقي من بين الشروط اللازمة لخلق الدولة الأرجنتينية الحديثة وكذلك، فإن إحدى الخطوات الضرورية لخلق هذه الدولة كان إلغاء الهنود الأمريكيين ومحوهم ليس فقط من الأراضي الواقعة جنوب بونيوس آيريس، ولكن محوهم من الوعي الوطني كلية - أو ربما سيكون الأمر أكثر دقة القول بأن تماسك الوعي القومي كان يتم من خلال الاستبعاد. فهنود الأرجنتين، وهم نسبة صغيرة بالمقارنة بنسبتهم العديدة في بوليفيا، كانوا غائبين أيضاً في التاريخ الرسمي. ولكن غيابهم يتخذ نوعاً مختلفاً تماماً من الأهمية. ففي وطن استخدمت فيه الجماعات الحاكمة الأصوات الشعبية كي تخلق هوية وطنية، يظل هؤلاء الهنود المذكرون بما استبعده الاستخدام الرسمي للعناصر والأصوات الشعبية، بل ربما محاه بعنف في الواقع. وبهذا المعنى، كتب David Vinas كتابه القوي الحجة Indios, ejército y frontera (1982) (Indians, Army and Frontier) ضد ميل التاريخ الليبرالي. إذ يؤثّق Vinas لكيفية تشكيل الدولة الأرجنتينية الحديثة الذي تم مع الحملات العسكرية التي شنّها الجنرال Roca في عام ١٨٧٩، والتي

أبعدت الهنود الى جنوب Rio Negro ، وفتحت منطقة السهول العشبية مترامية الأطراف للاستغلال الرأسمالى. وفى غضون خمسة وثلاثين عاماً ، كانت منطقة السهول العشبية «قد تطورت بشكل ملحوظ عن بقية البلاد ، وتم تغطيتها بشبكة مكثفة من خطوط السكك الحديدية. وكانت الأراضى الإقطاعية بهذه المنطقة مسورة بأسلاك شائكة ومناظرها الطبيعية منقطة ببلدان صغيرة»^(٣٩). كذلك كانت تلك المنطقة مصدراً لأكثر من نصف حجم التجارة الأجنبية شبة القارة. وقد نتج عن حملة Roca صرامة جديدة خاصة بالحدود الجغرافية والثقافية ، فالحدود القديمة ، المرتكزة على سلسلة الحصون الصغيرة ، كانت تسمح بوجود هويات متعددة ، ووجود تبادل بين الهنود وغير الهنود دون فرض أى نوع من التمثيل: «هذه الحصون ، بدلاً من أن تكون ضد وجود الهنود ساهمت فى وجود أسواق حقيقية حيث كان يتم تبادل الريش ، البطاطين العباءات التقليدية Ponchos والجلود بالأعشاب والسكر»^(٤٠). أما الحدود الجديدة فقد قامت على الإبادة الجماعية. فالحراك الجديد للجيش ، المدعوم من (الثلاثية المقدسة) ، ثلاثية التجراف ، بندقية Remington وخطوط السكك الحديدية ، كل هذه الأشياء أوقفت حركة التدفق الثقافى وقصدت إلى أن تكون تحركات السكان فى المستقبل عبارة عن الهجرة الى العاصمة.

وتبرز دراسة Vinas خاصية مميزة للطبقات الحاكمة فى معظم دول أمريكا اللاتينية حتى هذا اليوم ألا وهى استخدامها المستمر لأيديولوجيا الفتح/ الاستعمار ، واستخدامها لمعجم لغوى يعود إلى زمن كولومبس Columbus ، ذلك المعجم الذى يبرر محو تلك العناصر التى يعتقد أنها ضارة بالكيان السياسى الصحيح. الهنود هم تلك الكائنات التى يصعب عليها التمثيل والتى يجب محوها ، إنهم المخفيون ، فى مقابل الجماعات الخرقاء المبهرجة الموجودة دائماً لتعبر عن الصوت الرسمى لما هو شعبى. تلك الجماعات ستظل مذكورة أما الهنود فسيتم نسيانهم. ويشير Vinas إلى الطرق التى استخدمتها الحكومة العسكرية فى الفترة من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٥ ، تلك الحكومة المسنولة عن اختفاء نحو ٣٠.٠٠٠ شخص ، وكيف رأت تلك الحكومة أنها تحقق نفس التاريخ الذى تحدثه المشينة الالهية^(٤١). ويعد ما أصبح الجيش لبُّ المؤسسة فى القرن التاسع عشر ، و«إلهها الخفى»^(٤٢). كان الجيش فى الفترة الأخيرة من حكمه قادراً على وضع

سياسته الخاصة بالإبادة الجماعية باستخدام لغة حافظت على الحاجة إلى تنقية جسد الوطن من العناصر «المنحرفة» ، ليعطى بذلك الأمة هالة الجسد الصوفى للمسيح^(٤٣). وبحلول عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، تزايدت سرعة عملية التحديث التكنولوجي، وتستخدم هذه الفترة أيضاً كمحدد تقريبي للتغيرات الكبرى التي طرأت على الثقافات الشعبية في معظم دول أمريكا اللاتينية ، كنتيجة لعملية التمدين والجمهرة Massification. إن حيوات واتجاهات الطبقات الشعبية تظهر استمرارية معقولة منذ القرن السابع عشر ، منذ أن ترسخ الحكم الاستعماري وحتى نهاية القرن التاسع عشر والذي أثمر عن تغيرات أعظم من تلك التي طرأت مع الاستقلال في بدايات نفس القرن، فعلى مستوى العادات والعقليات ، تشهد حقبة الثمانينيات من القرن التاسع عشر انقساماً كبيراً ، وأن تُعطى نفس المعنى للاستقلال يعنى أن تضفى «سلطة تفسيرية لدستورية الدولة السياسية» ، وهذا وضع يشويه الخطأ نظراً لأن الدولة مثلت نسبة ضعيفة من السكان^(٤٤). ومصطلح «عملية التحديث» له دلالات أكبر من مجرد التغيير التكنولوجي وإحدى هذه الصعوبات الناتجة عن استخدام هذا المصطلح تتعلق بالافتراض المتكرر بأن تجديد قطاعات محددة من اقتصاد سوف يحس حالة السكان كلهم ، وذلك بالتأثير البطيء التدريجي. ولكن على العكس ، فالتأثير غالباً ما يكون لتدعيم عملية التهميش الجزئي والاستغلال الفائق لقطاعات الاقتصاد ما قبل الرأسمالية ، خاصة تلك التي تتضمن الفلاحين. بالإضافة لذلك ، فعملية تحديث البنية التحتية الاقتصادية لا يستتبعها بالضرورة عملية تحديث اجتماعية ، بل غالباً ما تواصل تقدمها مع المظاهر الاقطاعية والأبوية. وعموماً ، فعملية التحديث في أمريكا اللاتينية كانت متقطعة (أثرت فقط على المناطق الساحلية) ، وجزئية (أفادت النخبة التي تملك أراضى وخلفاءهم وليس الأغلبية) ، ومشوهة (مع وجود بنية تحتية غير متكافئة واستمرارية الإنتاج الثقافي الأحادي). وتحت هذه الظروف كانت نشأة ظاهرة الليبرالية الفاشستية ، أى الجمع ما بين الليبرالية الاقتصادية والفاشستية الاجتماعية ، في أمريكا اللاتينية في القرن التاسع عشر ، وخاصة في الأرجنتين.

ولذلك نستخدم مصطلح عملية التحديث للإشارة إلى التغيرات التكنولوجية والاقتصادية دون الافتراض بأن هذه التغيرات تؤدي بالضرورة إلى الحداثة وهي

الفكرة التي يدور بشأنها جدل كبير⁽¹⁴⁾، وأفضل نشر لمصطلح الحداثة هو فكرة Bea- triz Sarlo «الحداثة الهامشية/ حداثة الأطراف» ، حيث تستخدم كلمة «هامش/ طرفي» بشكل ساخر لتفضيح الافتراض الأبوي بأن دول أمريكا اللاتينية غير قادرة على التمدن بشكل ملائم- مثل الدول المتقدمة ، ولتؤكد أن بونوس آيريس حققت الحداثة الخاصة بها في أوائل القرن العشرين. وهذا يؤيد فكرة حداثة أمريكية لاتينية متميزة ، ذات خصائص محددة خاصة بها ، وسوف يتم تناول طبيعة هذه الخصائص في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب. ويتسم التاريخ الأرجنتيني بتوظيف الدولة للصوت «الشعبي» ، الذي يزعم بأنه صوت الشعب. والتجلى الرئيس لهذه الظاهرة هو Peron- ism ، التي ستم مناقشتها في الفصل الثالث. ولكن في الوقت الحالي دعنا نتأمل باختصار ماذا كانت مقدمة هذه الظاهرة بشكل أو بآخر: استخدام الـ gaucho طبقة المبتدلين والمبهرجين ، كوسيلة لبناء الوعي الوطني. الـ guachos كانوا مجموعة من الـ Mestizos/ المهجنين الذين عاشوا على رعى الأغنام البرية في المناطق العشبية الممتدة. وقد تعارض تماماً نمط معيشتهم مع أي فكرة لتراكم رأس المال. عندما يجوعون يقتلون حيواناً ، يقطعون أفضل جزء فيه ، اللسان ، ثم يشوونه على النار ويتحركون قُدماً ، تاركين جثة الذبيحة للطيور الجارحة. وخلال فترة الصراع من أجل الاستقلال ، كان يتم تأهيل وتعيين هؤلاء الـ gauchos في الجيوش الوطنية الحماسية ولكن من وجهة نظر النخبة التي تمتلك أراضى ، والتي كانت تحاول خلق وطن حديث والتي كانت تشكل لها المراعى السهلية الشاسعة أساساً لزيادة رأس المال ، الأمر الذي تطلب تطوير الأرض. كان الـ gaucho ، من وجهة نظر هذه النخبة ، عنصراً اجتماعياً شاذاً يجب تهذيبه بالقانون وهؤلاء الذين يفشلون في الحصول على وظيفة كالييون Pe- ons (العمال الكادحون في الأراضى الاقطاعية)- أى الذين يصبحون مقيمين- كانوا يدانون باعتبارهم Vagos أو deliceuentes (مجرمين أو متشردين) .

وفي كتاب حديث وهام ، تتحرى Josefina Ludmer الطرق التي استخدم فيها الشخص المبهرج gaucho في أدب الـ gauchesque ، وهو نوع من الأدب استخدم الأشكال الشفاهية لأغنية الـ gaucho في النصوص المكتوبة. وأشهر كتب هذا النوع من الأدب هي Jose Hernandez لـ Martín Fierro (Part-1 1872, Part-2, 1879) وكتاب

(1926) Don Segundo Sombra لـ Ricardo Güiraldes ، وهذا النوع مبني داخل معاصرة دلالية بين الـ gaucho باعتباره «متشرداً» والـ guacho باعتباره وطنياً ، وهما مصطلحان يبلوران عملية تكون الوطن⁽⁴⁶⁾. وبينما يستخدم جسد الـ gaucho في الجيش ، ينتشر صوته من خلال كتاب الأدب الـ gauchesque ، صوت تستطيع من خلاله كلمات مستوردة مثل الحرية والوطن Patria – المبادئ العامة والعالمية لمذهب التنوير الأوروبي- تستطيع أن تنطق وتعمم باعتبارها وعياً وطنياً «شعبياً» أصيلاً . وفي نفس الوقت يتم نوع من الاستبعاد للـ gaucho «السيئ» ، مثلاً . شخصية الهارب من الجيوش الوطنية .

والـ gauchesque أحد الرواير التي تصنع ثقافة شعبية حضرية. وقد لاقى الجزء الأول من Martin Fierro نجاحاً باهراً ، إلا أنه كان يباع بشكل رئيسي في الريف ، وكان يقرأ بصوت مسموع في الـ Pulperia (تقاطع بين حانه ومحل عام) كما كانت العادة في قراءة الشعر إلى جمهور من الفلاحين. ولكن الجزء الثاني كان رائجاً في بوينوس آيريس. ويتماشى هذا التغير مع عاملين رئيسيين . ففي الجزء الأول (1872) يهرب البطل ، المجند لمقاومة الهنود ، من الجيش ويصبح منبوذاً ويذهب للعيش مع الهنود وفي الجزء الثاني (1879) ، يعود Fierro إلى المدينة والحضارة ويعطى عن برنامج للتسوية الاجتماعية. والعامل الثاني يتعلق بالتغيرات التكنولوجية والاجتماعية الهائلة في منطقة السهول العشبية مترامية الأطراف ، والتي أدت إلى اختفاء الـ gaucho ككيان ثقافي متميز وإلى دمج في المجتمع الوطني .

وكانت سرعة التغير في تلك المنطقة السهلية العشبية كبيرة : فمنذ عام 1860 بدأ رأس المال البريطاني في إنشاء بنية تحتية ، واهتم الإنجليز خاصة بإنجاز شبكة خطوط للسكك الحديدية ، وفي حقبة السبعينيات من نفس القرن كان قد تم إعداد أكثر من ألف ميل. وكان لحم البقر في صلب هذه المشاريع التنموية. إذ كان لحم البقر المملح أول إنتاج صناعي لهذه المنطقة ، وتم صنعه من لحوم القطيع الشاردة المحلية ، ولكن هذه اللحوم لم تكن مقبولة في أوروبا ، وحتى العمال رفضوها ، فاقصر سوقها على طاقم السفن الشراعية والعبيد البرازيليين ، ولذلك لم يتم التوسع في إنتاجها . ومع فترة الثمانينيات بدأت سلسلة من التغيرات تحدث : فبدلاً من السلالات المحلية القاسية

الآلياف ، استوردت الأبقار قصيرة القرنين ، وبدلاً من القطيع الشارد في السهول ، أصبحت الحيوانات تربي داخل أراض مسورة بالأسلاك ، وبدلاً من حشائش المناطق السهلية العشبية بدأت زراعة القصبصة ، وبدلاً من مصنع اللحوم المملحة ، أصبح هناك الصادرات المجمدة . وفي نفس الوقت ، بدأت موجات الهجرة الجماعية من أوروبا إلى الأرجنتين ، ومن الريف إلى بوينوس آيريس ، وكان تعداد السكان في الأرجنتين كالتالي: في عام 1869 ، 1,800,000: وفي عام 1895 ، 4,000,000: وفي عام 1914 ، 8,000,000. وقد بلغ تعداد سكان بوينوس آيريس في آخر سنة مذكورة مليوناً ونصف المليون .

إن التوسع السريع لمدينة بوينوس آيريس والذي جعلها أول مدينة حديثة في كل أمريكا الإسبانية ، تزامن مع خسوف النوع الـ gauchesque. ومع توحيد اللغة على مستوى الدولة ، لم تعد لغة الـ gaucho الغير نموذجية قادرة على التعبير عن الوطن Patria. كما اتخذت المواد الحياتية الريفية التي تعود إلى القرن التاسع عشر أشكالاً جديدة تضمنت التانجو. ورغم أن تاريخ الأدب يبرز Don Segundo Sombra ، إلا أن الروايات الشعبية الأكثر انتشاراً في ذلك الوقت كانت تلك الروايات التي كتبها كتاب مثل Eduardo Gutierrez الذي أصبح قراؤه فيما بعد الجمهور الحضري - وبين عام 1880 و1910 ، استطاع برنامج جماهيري لحو الأمية تقليل نسبة الأمية بنحو 4% ، وذلك رغم أن عدد الذين لا يقرأون بشكل جيد كان لا يزال مرتفعاً جداً^(٤٧). وأحد المعايير لقياس مدى الهجرة الريفية إلى العاصمة يتضح في حقيقة أنه في عام 1892 ، كان خمس السكان قد وصل مؤخراً من الأقاليم. وقد عاش هؤلاء المهاجرون في نحو 2.192 Conventillos منازل مكونة من شقق عديدة ، وتسكن كل عائلة في غرفة واحدة. وفي نفس الوقت ، كان ثلث سكان الأرجنتين من المهاجرين الأجانب ، كان معظمهم من إيطاليا. ومع ذلك فقد كانت أصوات وصور الثقافة الريفية هي التي قدمت نموذجاً للـ Communitary ؛ ليس فقط للمهاجرين الداخليين ولكن أيضاً للمهاجرين الأجانب .

إن البلازما التي بدت مادة قادرة على توحيد عناصر الفسيفساء العرقية والثقافية المتعددة ، كانت مكونة من صورة معينة للفلاح ولغته؛ اللوحة الإسقاطية التي حاولت تلك العناصر المختلفة أن ترمز إلى إدخالها داخل المجتمع كانت مصبوغة بكثافة بكل

علامات وأدوات نظام الحياة الكريولى ، وذلك رغم أنه فى ذلك الوقت كان هذا النمط من الحياة أخذاً فى الأفول وبدأ يخسر مؤيديه المحددين: ال gaucho ، القطيع الهائم على وجهه بشكل ما...^(٤٨). وتتراوح الفترة التى غطاها هذا النوع من الأدب ما بين 1880 و 1910. وفى حقبة العشرينيات ، ومع انقطاع الصلة مع طريقة الحياة القديمة للفلاحين وتزايد الثقل الاجتماعى للطبقة العاملة ، كان هذا الأدب بالتأكيد قد دخل مرحلة الانحدار. وعلى ذلك كان دوره انتقالياً ، وكانت وظيفته هو تقديم استمرارية متخيلة.

وإذا ما أوسع المرء حديقته ليرى أشكالاً أخرى وبلداناً أمريكية لاتينية أخرى فسيجد أن مرحلة الانتقال إلى الحداثة قد مرت بشكل رئيس من خلال المحطات التالية: الصحف ، ال Folletin ، السيرك ، المسرح الشعبى ، التصوير الفوتغرافى. وأحد أبرع التمثيلات لهذه الفترة الانتقالية هو عمل النحات المكسيكى (1852 - 1913) Gua-Jose Guada Lupe Posado الذى طبع صور من أعماله فى الجرائد. إذ تجمع هذه الأعمال ما بين أسلوب التصوير الأيقونى التقليدى والتقنية الحديثة المستخدمة فى صناعة الطباعة ، فظهر تقنية الرسم الخشبى وهى تقنية ما قبل صناعية فى أعماله وهو أمر مقصود حتى وإن لم تستخدم بالفعل: وفى الواقع ، لقد أتبع Posada الخطوات الأكثر حداثة والأكثر صناعية. ويصاحب هذه الصور المطبوعة عن كليشيهات خشبية نصوصاً فى شكل قصائد غنائية Ballad ، وهو شكل لم يتغير منذ الفترة الاستعمارية . وهكذا ، تعاد رؤية أهمية التقليدى من خلال الحديث- أو أيضاً وينفس القدر ، يتم الوصول إلى الحديث عن طريق التقليدى . وفى نفس الوقت فإن Posado كان مشغولاً ببناء الشعبى كفضاء اجتماعى ليس ريفياً ، وكذلك ليس عمالياً/بروليتارياً أو طبقة وسطى. ويظهر هذا جلياً فى مطبوعة بعنوان «مشروع نصب تذكارى للشعب» ، والتى تعيد استخدام الموتيفة الكلاسيكية لشخصية Laocoon. ويوجد ثلاثة شخوص بهذه المطبوعة: على اليسار ، هندى يمثل الجنس الأصلى المحلى ، وعلى اليمين رجل يضع قبعة ، يمثل طبقة البروليتاريا ، وفى الوسط «الشعب» ، رجل يبدو فلاحاً لكنه يرتدى سروالاً «أسود» بدلاً من السروال الأبيض الذى يرتديه الفلاحون فى المكسيك^(٤٩).

وقد اختلفت الثقافة الشعبية فى المناطق الحضرية الجديدة عن كل من التقاليد الريفية والثقافة الرفيعة. وكانت الصفوة المتعلمة تنتظر إلى هذه الثقافة بازدياد. فعلى سبيل المثال ، انتقدت المؤسسة الأدبية بشدة روايات Gutierrez وغيره من الكتاب: «إنه أسوأ أدب كتب فى هذا البلد»^(٥٠). ولم يكن الاعتراض موجهًا فقط نحو الابتذال ، وإلى معجم مستمد من «الـ Conventillos والسجون» ، ولكن كان الاعتراض موجهاً أساساً إلى الشخصيات الرئيسية فى هذه الأعمال؛ فقد كانوا مخمورين ، مجرمين ، وقتلة - أى أنهم مثلوا نموذج الـ *guacho malo* ، الـ *guacho* الشئ ، الخارج عن المجتمع ، وليس الـ *guacho* الطيب الوطنى. كما كان هناك أيضاً هذا الفرق الشاسع بين العدد المحدود للنسخ المطبوعة من الأدب «الجاد» ، أن يكون ألف نسخة أمراً مألوفاً ، فى الوقت الذى يباع عشرات الآلاف من نسخ الـ *Criollista* ، الأدب الكريولى الرائج. وقد تشكلت هذه الريادة نتيجة ظهور الجرائد ذات الانتشار الجماهيرى . ففى عام 1882 ، كان عدد النسخ التى يتم إنتاجها فى اليوم أكثر من 300,000 نسخة ، هذا فى بلد كان يبلغ تعداد سكانه - آنذاك - نحو ثلاثة ملايين^(٥١). وقد نشرت روايات Gutierrez الأكثر رواجاً سلسلة فى جريدة *La Patria Argentina* ثم نشرت فى كتب بعد ذلك مباشرة تحت اسم نفس الناشر وهو الجريدة. وأشهر هذه الروايات كانت رواية *Juan Moreira* وفى نفس الوقت ، دخل أدب الـ *Gaucha malo* فى دوائر أخرى: فقد تم عرض *Juan Moreira* فى شكل مسرحى إيمائى فى بوينوس آيريس فى عام 1884 ، وأصبح البطل الذى أخذت الرواية اسمه ، شخصية رئيسية فى السيرك الكريولى - حيث كان من المؤلف جداً أن يقفز المشاهدون الى الحلبة للدفاع عن بطلهم وحمايته من الشرطة. وقد ظهرت شخصية *Moreira* فى الكرنفال ، الاحتفال الرئيس الذى كان يقام فى شوارع بوينوس آيريس فى نهاية ذلك القرن. وكانت أكثر الملابس التنكرية موضة هى ملابس الـ *gaucha* ، والمفضل منها كان دائماً لباس *Moriera*. وكان يطلق على هؤلاء الذين يرتدون الملابس التنكرية اسم *الخُلّ الوفى* *Compadritos* ، وهو المصطلح الذى كان يطلق على الفلاحين الذين وصلوا حديثاً للمدينة. وهؤلاء كانوا رجالاً عُرِف عنهم الشجاعة والقوة الجسدية والعنف ، وكانوا يعيشون على هامش المدينة ، بالمعنى الثقافى والجغرافى. ولكن فى السنوات الأولى فى القرن العشرين

أصبح اللباس التنكري ، لـ Moriera فى الاحتفالات الكارنفالية قناعاً مسموحاً به للموظفين الرسميين ، الذين يعيشون فى وسط المدينة وتحكمهم ساعات العمل ، وبذلك فهم لم يخلقوا مكاناً لمشاجرات السكاكين ، التى كانت تعد السلوك التقليدى لـ gaucho السيئ .

وشخصية الـ Compadrito ، الانتقالية ما بين الريفى والحضرى ، التقليدى والحديث ، لها نظراء فى دول أمريكية لاتينية أخرى. ففى المكسيك ، كان هناك الـ Pe-lado ، «نوع من الفلاح الحضرى... الذى فقد الجنة الريفية ولم يجد أرض الميعاد»^(٥٢). وفى نفس الوقت ، فى أوائل القرن العشرين ، فى بوينوس آيريس ، كانت بنية ثقافية مختلفة قد بدأت فى التشكل دون الإشارة الى تقاليد الـ gaucho أو تقاليد الـ Compadrito. ومحتوى هذه البنية ، كما كشف عنها Roberto Arlt (1900-1942) فى رواياته التى تدور فى بيئة حضرية ، تضمنت العلوم (الملاحة ، البنادق ، كيمياء المتفجرات) وجرائم الحضر ، بالإضافة إلى الروحانية ، الميتولوجيا الكلاسيكية ، التاريخ الأوروبى والكتاب المقدس^(٥٣). وأحد اهتمامات Arlt المحورية هو «التوزيع غير المتكافئ للثقافة» وكانت استجابته عبارة عن عرض «عملية تحديث من أسفل» ، كبديل لفرض عملية التحديث من فوق^(٥٤). وتوجد هنا تشابهات مع أفكار الفوضويين الخاصة بالتعليم ، حيث أثر المذهب الفوضوى على تنظيمات الطبقة العاملة بشكل كبير. ولكن هناك أيضاً شىء أقل تبرمجاً: تشكيل أرشيف ثقافى جديد للطبقة العاملة ولبعض طبقات البرجوازية الصغيرة التى تعيش على حافة هذه الطبقة. وقد التبس محتوى الأدب الكريولى الى حد ما مع محتوى البنية السابق ذكرها؛ فعلى سبيل المثال ، استخدمت المنشورات الاجتماعية والفوضوية الرموز الكريولية^(٥٥). ومع ذلك ، وبحلول العشرينيات من القرن العشرين ، بدأ الـ Criollismo يفقد قوته كجسر بين الخبرة الريفية والخبرة الحضرية. وبدأت مراكز تجمع الكريوليين التى أنشأها المهاجرون الريفيون فى تسعينيات القرن التاسع عشر كاماكن التقاء تعزف فيها الموسيقى الريفية ، بدأت هذه المراكز فى الاختفاء. لقد كان هناك على الأقل نحو 268 من هذه المراكز ، ومسماة تبعاً للمناطق التى وفد منها أعضاؤها ، أو استوحت أسماؤها من الشخصيات الروائية التى خلقها Gutierrez (مثل لصوص الصحراء) ، أو - وهؤلاء كانوا أغلبية - هؤلاء الذين يستمدون شرعيتهم من خلال لغة الوطنية ، ويحملون ألقاباً مثل «الـ Gauchos الوطنية» ،

«المجد ، وطن الاسلاف ، التقليد»^(٥٦). ومنذ عشرينيات القرن العشرين أصبحت مراكز تجمع الكريوليين أماكن لعزف التانجو ، وهو ما يعد مؤشراً لظهور ثقافة شعبية حضرية أكثر محدودية^(٥٧).

وقد ظلت رقصة التانجو الرقصة التي تؤدي بشكل رئيسي في الضواحي ، حيث كان التواجد الريفي قوياً جداً ، وذلك حتى عام 1917 تقريباً. وفي أثناء هذه المرحلة ، مرحلة الضواحي Orillero ، حافظت الرقصة على علاقتها بالموسيقى الريفية وأشكال الأغنية الخاصة بـ الـ Pavada والـ Milonga. وأصبح التأكيد على عنصر الأغنية ، وقد تضمن ذلك شجب الشروط المتوجبة في مناطق الـ Conventillos المزدهمة جداً والتعبير عن عداوة طبقة الـ Orillero تجاه طبقة الـ Cajetilla (غندور المدينة أو المديني المرتبط بوسط البلد) أو تجاه عملية التصنيع والتوجه نحو تحويل المدينة إلى بروليتياريا:

أين منطقتي الخاصة بي مهد الأشرار؟

أين العش؟ ملاذ الأمس؟

أزال الأسفلت بقبضة يد

الجيرة القديمة التي بها ولدت...^(٥٨).

وقد تمازجت عناصر مختلفة في التانجو. فمن الناحية الموسيقية ، كانت التانجو مزيجاً من الـ Milonga الأرجنتينية ، والـ habanera الكوبية الإسبانية ، والـ Contra-danza الإسبانية ، وموسيقى الأفارقة السود التي كان يعزفها العبيد قبل تحررهم في بوينوس آيريس^(٥٩).

وكانت الرقصة تؤدي براقصين متعانقين بحميمية ، وبذلك حلت محل الرقصات الأكثر تهديفاً والتي كانت تؤدي من خلال مجموعات. وقد سمحت هذه الرقصة بإظهار سيطرة الذكر الجنسية ، المكبوحه والتحريضية ، والمرتبطة برموز القوة الذكورية الخاصة بطبقة الـ Compadrito وأيضا المرتبطة بجو الدعارة وشجارات السكاكين. وعلى هذا ، «أن تقبل رقصة التانجو كان يعني نوعاً من التمرد على الفضائل المدنية والأخلاق»^(٦٠). ولكن بمجرد أن انتقلت التانجو من الضواحي الى المدينة ، تركت خلفها

الـ *Compadrito* ، الغواني والسكاكين ، وتبدلت الموضوعات الاجتماعية وحل محلها محتوى جديد يقوم على المشاعر المتفردة . وأصبحت هذه الرقصة جزءاً من الثقافة الجماهيرية من خلال الراديو والأفلام الناطقة ، وأيضاً من خلال شخصيات مثل *Carlos Gardel* ، الذى نقل التانجو الى باريس ونيويورك ، وبذلك دخلت ضمن المحتوى الثقافى للطبقة المتوسطة . ومنذ عام 1920 تقريباً وحتى الأربعينيات ، أصبحت التانجو شعبية بثلاثة معانٍ رئيسة للكلمة: كميّاً ، وصلت التانجو إلى جماهير عريضة من خلال وسائط صناعة الثقافة ، كميّاً ، لا تزال التانجو تحتفظ ببعض بقايا معنى الشعبى كمعارض ، وهو ما تدعيه أفلام *Humberto (Tangos: The Tangos of Gardel : el exilio de Gardel* Solanas (1985) و *Sur (South 1988)* ، ومع ذلك ، فقد أصبحت شكلاً شعبياً ، كما يظهر ذلك فى القصيدة النوستالجية لـ *Fernan Silva Valdes "Eltango"*

تانجو الـ *Milongas*

تانجو الـ *Compadritos*

التي ترقصها بقوة

ولكن كما لو بدون قوة

كما لو على قضبان بطيئة

أنت حالة ذهن الجماهير^(٦١).

الثقافة الشعبية والدولة

كان الصراع فى البرازيل حول مسار عملية التحديث مرتبط بقوة بمحاولة الصفوة الحاكمة للسيطرة على وتحديد دور الجماعات التابعة فى هذه العملية. وبالرغم من سلسلة المؤامرات التي خططها الجمهوريون ، عكس الاستقلال بشكل رئيسى صراع على السلطة ما بين الكريوليين والصفوة البرتغالية ، وانتهى الصراع بتأسيس الملكية الدستورية فى عام 1822 . وأثناء هذه الفترة تم تبني ويلورة بعض الأيديولوجيا الأوروبية من أجل حل التناقض بين الطموحات الليبرالية للصفوة التي تسعى الى

التحديث وبين طبيعة ملكية قائمة على امتلاك العبيد وهو ما ينطوى على مفارقة تاريخية .

ان الداروينية الاجتماعية ، التي ظهرت فى أوروبا وفسرت الهيمنة الأوروبية باعتبارها نموذجاً لتفوق الجنس الأبيض ، هذه الأيديولوجية استخدمت فى البرازيل كإطار نظرى لتفسير تخلف البرازيل على أساس ميراثها العنصرى من السود والهنود الأمريكين^(٦٣). إن نقل التفكير الارتقائى الأوروبى إلى السياق البرازيلى أدى إلى ظهور أيديولوجيا غريبة تدعو للتبويض ، ووفقاً لذلك نتج تدريجياً عن طريق التزاوج العرقى سكان أكثر بياضاً ، وبالتالي سيكون لديهم ملكة طبيعية وراثية أفضل تمكنهم من بناء الحضارة. إن فكرة أن هذا الميل نحو توليد نسل خلاسى عكست الاستغلال الجنسى لدى ذكور الطبقة العليا البيض أو محاولة السود الأحرار لتحقيق الحراك الاجتماعى وذلك عن طريق الزواج من شخص ذى بشرة أفتح ، هذه الفكرة تجاهلتها تماماً نظريات الارتقاء الحتمى^(٦٣).

وقد استطاع الروائى البرازيلى الكبير Machado de Assis إظهار الالتباسات والمفارقات القائمة فى مجتمع ليبرالى وعبيدى فى آن واحد. وفى مقال رئيس حول التاريخ الثقافى الأمريكى اللاتينى ، *As Ideias Fora do Lugar (Ideas out of Place)* ، تحرى الناقد البرازيلى Roberto Schwarz التشوشات القائمة بين أيديولوجية ليبرالية وبين ملكية قائمة على امتلاك العبيد: «بالرغم من أن العبودية كانت علاقة الإنتاج الأساسية ، إلا أنها لم تكن الرابط الفاعل فى الحياة الأيديولوجية»^(٦٤). وقد اتخذت الأخيرة مكانها داخل العلاقة القائمة بين السكان الأحرار والطبقة الكبيرة لملك الأراضى والعبيد ، وهى علاقة تعتمد على الجميل *Favor* ، الجمال الأبوية التى يهبها الأقوياء والتى كان يمكن من خلالها الحصول على المكانة الاجتماعية والمزايا المادية. ورغم أن ذلك إحدى محصلات الفترة الاستعمارية ، إلا أن نظام الجميل *Favor* ، من وجهة نظر Schwarz ، استمر فى التغلغل داخل المجتمع البرازيلى إلى الحد الذى أصبح يقال فيه «أنه عملياً واسطتنا العامة». إن الجميل *Favor* يخلق الاتكالية داخل كل الطبقات الاجتماعية وهو بذلك يعد عيباً فى مشروع التحديث بأكمله. ويتعارض هذا المبدأ مع الأفكار الجوهرية لمذهب الليبرالية- الاستقلال الذاتى ، المساواة أمام القانون ،

سلطة العقل- ويصبح تقدير الأشخاص قائماً على أساس صفات معينة والعلاقات الشخصية بدلاً من المعايير المحايدة غير الشخصية: الإنجاز والكفاءة. ولذلك ، لم تعش هذه الأفكار الليبرالية ، فى هذا السياق ، باعتبارها تعبيراً لنموذج Adam Smith الخاص بمجتمع السوق الحر ولكن كمفخرة للزينة ، شاشة مزخرفة استمرت خلفها علاقات المحسوبية.

هذا التجاور لأيديولوجيا التحديث مع بيئة «متخلفة» كان له العديد من العواقب المهمة بالنسبة لتحليل الثقافة ، ووثيق الصلة ليس فقط بالبرازيل ولكن بدول لاتينية أمريكية أخرى. إن الفرق بين التمثيل والواقع أنتج فى مصطلحات Schwarz «خطاباً غير مناسب» ، نوع من التفكير يؤدي إلى التشوش. ولكن بعيداً عن كونها حقيقة سلبية فإن هذا الفرق يسمح بمسافة نقدية تبعد عن أنماط تفكير تدعى عمومياً مشكوك فيها ، تبدو: «لباساً واحداً وسط ألبسة أخرى ، حديثة جداً ولكن ضيقة بدون داع»^(١٥). وكما سيتضح فى الفصول اللاحقة ، هذا اللبس يجد تعبيراً فى الثقافة الشعبية فى شكل الإحساس القوى بالازدراء الساخر والعيشى تجاه ادعاءات الجماعة الحاكمة ، وفى الوقت نفسه يخلق قاعدة يتم من خلالها تفصيل تمثيلات بديلة للواقع ونماذج للمجتمع.

فى عام 1888 تم القضاء على العبودية ، تبعها فى العام التالى إعلان الجمهورية. ولكن ، كما فى حالة استقلال البرازيل ، تأسس الحكم الجمهورى من فوق أى من خلال انقلاب عسكرى ، وقد حابى هذا النظام طبقة مزارعى البن الجدد الذين تواجدوا فى الجنوب على حساب كل من ملاك الأراضى والسكر فى الشمال والطبقات الوسطى الناشئة التى أرادت خلق قاعدة صناعية وسوق داخلى أكبر. وقد انطوى ذلك - عملياً - على التخلي عن طريق التنمية الاقتصادية المستقلة وتقبل الكولنيالية الجديدة.

ومع ذلك ، وبالرغم من سيادة العلاقات الاجتماعية الكنسية الموروثة من المستمرة والامبراطورية ، فإن الصفوة البرازيلية أصبحت متفتحة على الكوزموبوليتانية الأوروبية والتيارات الجديدة التى تدعو إلى التقدم والمغامرة. ويتضح هذا الاتجاه بشكل جلى فى التحول الذى حدث للعاصمة ريو دى جانيرو. إذ تم هدم البيوت الاستعمارية القديمة ، والشوارع العتيقة والحوارى ليحل محلها الطرقات المشجرة الفخيمة ، التماثيل ، وطيور

العنديل المستوردة من أوروبا. وكما يشير Nicolau Sevcenko فإن هذا التحول تأسس على أربعة مبادئ : «إدانة ومصادرة العادات والأعراف المرتبطة بذاكرة المجتمع التقليدي ، نفى أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبية قد يشوه الصورة المتحضرة للمجتمع المهيمن ، سياسة صارمة لطرد الطبقات الشعبية من وسط المدينة ، التى أصبحت متاحة الآن للاستخدام للطبقات البرجوازية فقط ، وكوزموبوليتانية مغامرة ، تتشابه بعمق مع أسلوب الحياة الباريسى»^(٦٦). ومع التأكيد الجديد بأن الوقت يساوى نقوداً ، هاجمت النولة الكسل المزعوم للسكان الريفيين ، التدين الشعبى والاحتفالات الشعبية. وكانت هذه هى اللحظة التاريخية التى أصبح فيها التعارض القطبى ما بين التقليد والحداثة أساس الجدالات الثقافية ، الأمر الذى أدى إلى تعزيز الاقتراح الأولى الذى قدمه Sarmiento فى الأرجنتين فى كتابه: *The Life of Juan Facundo Quiroga* *Civilisation and Barbarism* الذى يقترح فيه أن على أمريكا اللاتينية أن تتغلب على ماضيها «البربرى» وأن تصبح متحضرة وذلك بتبنى النماذج الأوروبية.

إن محاولة محو العناصر البربرية ، القبيحة - أنماط الحياة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالسود ، الخلاسين ، الهنود ، الفلاحين والاميين- محاولة محو هذه العناصر من هيكل المجتمع البرازيلى تتضح فى مجموعة من الأفكار ، السياسات والقرارات التى تتخذ من قبل الدولة. وقد توجهت سياسة الهجرة ما بين 1890 و1920 نحو تعيين الأوروبيين ، خاصة الشماليين منهم ، للعمل فى مجال الزراعة. وكانت هذه السياسة قائمة على الاعتقاد بأن المهاجرين ذوى الأصول الأوروبية أكثر قدرة من هؤلاء الذين ترجع أصولهم الى عبيد سابقين وأن هذا سوف يساهم فى عملية التبييض التدريجية للسكان^(٦٧). وعلى مستوى الأفكار ، فقد وفرت الفلسفة الوضعية ، بتأكيداتها على العلوم والهندسة الاجتماعية الفاشستية ، الأساس المنطقى للتنمية الاقتصادية بدون المشاركة الشعبية أو تغيير نظام ولاية الأرض. إن شعار الفلسفة الوضعية «النظام والتقدم» الذى يزين العلم البرازيلى يلخص الرأى القائم وسط الصفوة الحاكمة بأن عملية التحديث من فوق سوف تصنع من البرازيل أمة متحضرة .

وبينما قد يبرر التوسع فى الزراعة التجارية وعملية التحضير فى الجنوب الاعتقاد بأن عملية التحديث تتقدم بالفعل ، إلا أن الحياة الاجتماعية فى الأراضى الخلفية

النائية كشفت بشكل صارخ عن الهوة العميقة بين النموذج الكلاسيكي للتنمية الأوروبية وواقع البرازيل البربري. وقد تعرى هذا الفرق بشكل مؤلم فى 1896 عندما شب صراع رئيس؛ وقد حدث هذا الصراع نتيجة المقاومة الغير متوقعة تماماً من قبل المناطق الريفية الخلفية ، حيث لا تزال المفاهيم السياسية مفاهيم دينية ، ضد تدخل الدولة الحديثة العلمانية ، وقد كشف هذا الصراع بشكل صريح عن الكيفية التى يتم من خلالها بناء «الشعبى» و«الشعب» كعنصر يجب تمدينه وتحضيره. ولكن لكى نفهم تماماً أهمية هذا الصراع ، يجب أن ننظر بسرعة إلى بعض الملامح الأساسية للبناء الاجتماعى فى الشمال الشرقى.

فى أثناء فترة المستعمرة والأمبراطورية وحتى هذا اليوم ، إلى حد كبير ، كان نظام ولاية الأراضى فى الشمال الشرقى قائماً على الإقطاعيات الكبيرة أو Latifundios ، التى تنتج مواداً أساسياً للتصدير إلى الخارج. وكان جزء كبير من هذه الإقطاعيات يقع فى المناطق الساحلية ومنطقة الأرض الشاسعة الممتدة حتى المناطق الخلفية النائية- ال Sertao- التى يقطنها بشكل متفرق مجموعات من الفلاحين نصف بدوية ، يعيشون على اقتصاد العيش. وقد تركزت العلاقات الاجتماعية التى نشأت فى هذا السياق حول ال engenho أو Fazenda الكبيرة والمكتفية ذاتياً ، مطاحن السكر أو الإقطاعية التى تربي الماشية. وقد انتمت هذه الإقطاعيات إلى عائلات قوية ذات سلطة ، وتنظم تلك الإقطاعيات حول شخصية أبوية قوية تسيطر على منطقتها والتابعين لها بالطريقة التى يدير بها لورد Lord إقطاعيته. ونظراً لطبيعة الزراعة المتوجهة نحو التصدير ، فإن أجزاء كبيرة من الأرض ظلت غير مزروعة عندما انهيار الطلب على السوق العالمى. وقد جعل تركيز الأملاك بهذه الطريقة الابتكارات التكنولوجية اللازمة لزيادة الإنتاج غير ضرورية ، وفى الوقت نفسه ، منع نمو محاصيل العيش والعزب متوسطة الحجم. وقد خلقت هذه العوامل مجتمعة مظالم اجتماعية عميقة الأثر: السلطة والثروة فى أيدي قلة من عائلات أملاك وحشد من الفلاحين والعمال الذين لا يملكون أى أراضٍ يعيش فى فقر مدقع وتحت خضوع عبودى لصاحب الأرض. ونظراً لأنهم لا يستطيعون ادعاء ملكيتهم للأرض ، ونظراً لأنهم مهددون بالجوع والعوز أثناء فترات

الجفاف المتكررة ، فقد شكل الفقراء الريفيون مجموعات شبه بدوية من الرحل ليهيموا في الأرض الشاسعة في الشمال الشرقي بحثاً عن المأوى والطعام .

وفي 1896 ، أثناء فترة جفاف قاحلة جداً جمع Antonio Conselheiro الزعيم السياسي والديني للفقراء الريفيين الذين يقطنون الأراضى النائية في ولاية باهيا ، جمع عدداً من المجتمعات الفلاحية الذين كانوا يقاومون الإجراءات التي اتخذها نظام الحكم الجمهوري ، والتي كان من بينها جمع الضرائب ، وفرض هذا الزعيم النظام المتري للقياس. وقد أسس كونسلرو ورفاقه في كانودز Canudos ، منطقة مهجورة كانت مربى للماشية ، مدينة بلغ تعداد سكانها نحو 25.000 نسمة قائمة على أساس من المشاعية البدائية ، لها مدراؤها ، محاربوها ، أطباؤها ، تجارتها الداخلية ، وحقول من محاصيل العيش ومراعٍ للأغنام والماشية^(٦٨). وفي الفترة ما بين شَهْرَيَ يناير وأكتوبر من عام 1897 كان قد تم إرسال أكثر من 5,000 رجل لفرض سلطة الجمهورية - وقد أعلن المارشال فلوريانو ببيكوتو Floriano Peixoto ، الديكتاتور الذي يتولى الحكم منذ عام 1891 وحتى عام 1894 ، «كليبالي» وأنا بالفعل كذلك ، لا أستطيع أن أرغب لبلدي حكومة السيف ، ولكن ، وليس هناك من لا يعلم ذلك ؛ لأن الأمثلة هناك لكل شخص لكى يرى... هذه حكومة تعرف كيف تظهر دماء البنيان الاجتماعي ، والذي ، مثلاً بنياناً فاسداً^(٦٩). وبالمثل ، في الأرجنتين ، في عهد الجنرال روكا Roca ، منح الحكم العسكري نفسه دوراً مقدساً لإنجاز ميثولوجيا مقدسة. وكانت الحملة المكونة من أكثر من 5,000 رجل والتي أرسلت لقمع تمرد كانودز تعبيراً عن هذا البرنامج.

وقد كتب ايفليدس دا كونها Euclides da Cunha ، الذي أرسل ليبعث تقارير إخبارية عن الحملة ، في إحدى مقالاته الأولى ، «سرعان ما سنكون واقفين على الأرض حيث سوف تلقن الجمهورية بالتأكيد الدرس الأخير لهؤلاء الذين يقلقونها» ، مفسراً بذلك الصراع في ضوء النموذج المستوحى من الثورة الفرنسية ، كما لو كانت الجمهورية الجديدة تواجه انتعاشة ملكية نهائية ، كما في الـ French Vendee^(٧٠). ولكن ما حدث بعد ذلك غيرَه تماماً ، وأمهدة بمادة أحد أعظم النصوص التي كتبت عن الثقافة الأمريكية اللاتينية ، Os Sertoes (Rebellion in the back lands 1902).

وأصبحت الهندسية العسكرية الأداة الأساسية لعملية التحديث المفروضة من فوق ، وقد جعلتها قدرتها على صنع خطوط مستقيمة فى الصحراء ، كما يذكر دا كونه ،^(٧١) البطل الرئيسى فى عملية العقلنة مقابل الفوضى . والخصم ، الذى مارس مشاعية امتلاك الأرض ، كان «جمهوراً متوحشاً غير واع ، والذى ، نظراً لأنه بدون أعضاء وبدون وظائف محددة ، استمر فى التنامى بدلاً من التطور من خلال التجاور الميكانيكى لطبقات متتالية ، مثلاً هو الحال فى ورم غشاء مخاطى لإنسان»^(٧٢). وبالإضافة إلى إدراك الخطر القادر على خلق عدم الاستقرار فى جسد بدون أعضاء ،^(٧٣) فإن كتابة دا كونه تكشف أيضاً كيف ركبت الدولة بشكل إسقاطى هذه القوة الشعبية لتكون خصماً لها. وكانت العفوية ، النمو الفوضى ، عدم التطور هى كابوس الوضعيين ، وبالنسبة للدولة كان الأمر كالتالى: يجب محو هذه الأشياء من المنطقة الوطنية.

ومع ذلك ، عندما شاهد دا كونه الصراع القائم ، تغير وقل إيمانه بالمذهب الوضعى. تدهور الجيش: «نُبذت آخر بقايا الشكلية عديمة المعنى: التشاور والتفكير بروية من قبل الضباط القادة ، المناورات العسكرية ، توزيع القوات ، وحتى نداءات البوق ، وأخيراً تراتبية الرتب نفسها ، كل هذه الأشياء كانت قد تحطمت فى جيش بدون بذلات نظامية لم يعد يعرف أى فروق أو تميزات»^(٧٤). وفى النهاية ، وبينما يسقط المدافعون الأخيرون فى الحفرة التى حفروها كى يموتوا فيها ، تمكن الشلل من نظرة الجنود وهم يبصرون دمارهم الشخصى. وحملة الإبادة الجماعية هذه ، التى يراها داكونها فعل من أفعال الجنون من قبل الحكومة – أو الأمة – من الممكن فهمها جزئياً فى ضوء الاحتياجات لتدمير ما هو غير متحكم فيه. وكما جاء فى بعض توصيفات دا كونه للمستوطنة ، «مدينة من الأكواخ» ، اتخذت جدرانها الطينية ، والتى من الممكن اختراقها بسهولة طابعا مطاطيا خبيثاً: «كانودز... امتلكت نقص الاتساقية والمرونة الشريرة لشبكة ضخمة. كان أمراً سهلاً مهاجمتها ، التغلب عليها ، فتحها ، هدمها ، دفعها بعيداً» – ولكن الأمر الصعب كان تركها»^(٧٥).

والأمر بالنسبة إلى الوعى تشكل من خلال منطق الدولة ، هو أن شعب كانودز كان شيئاً يتغذى بالصوفية الغامضة أو التعصب. وبهذا المعنى ، فإن رواية فارجاس يوسا La guerra del fin del mundo (the war of The End of the World 1981) تُطيل

فقط رواية دا كونها. فالدفاع عن حقوق الأرض وعن طريقة معينة للحياة لا يظهران باعتبارهما دوافع. ومن جانبه، فإن الجيش البرازيلي تغلب فوراً على لحظة الشلل التي إصابته دون اعتراف أو ذاكرة. ان ذاكرة الكاندوز، التي غرقت الآن تحت نظام للرئ، متوفرة لنا الآن فقط من خلال كتاب داكونها. وما تم حفظه أصبح دليلاً لا يقدر بثمن على ما دمرته الدول الحديثة، وبالتالي على الضروريات اللازمة لتشكيل الدولة الرأسمالية والتي تصادمت معها الثقافة الشعبية أحياناً، وأحياناً أخرى وجدت فيها ما يؤمنها. وقد اكتشف داكونها أنه لا يمكن استخدام نماذج من التاريخ العالمي لتفسير تاريخ محلي هكذا ببساطة. إن التصدعات الموجودة في النموذج الأوروبي للتفسير، تلك الأشياء التي لم يستطع شرحها، قد خلقت جساً إشكالياً بالهوية: «يتداخل في نفس الوقت في وعي الشخص الذي سبق استعمارته تماثل ورفض لهوية كل من المستعمر السابق وهوية الشخص الأصلية المحلية كاشفاً بذلك عن التوتر والصراع الداخلي ما بين مشروع الاندماج في الحضارة والبناء المتفاوت لفكرة الأمة»^(٧٦). ومع الوقت سيتمكن علم الأنثروبولوجيا والحركات الحديثة في العشرينيات والثلاثينيات من دراسة هذه المساحة التي تفصل بين النماذج الأوروبية والسياقات المحلية. ومع الحرب العالمية الأولى توقف دخل البرازيل الناتج عن التصدير وتم توجيه استثمار رأس المال نحو خلق قاعدة صناعية. وهكذا ظهرت الشروط الأولية اللازمة لنمو هوية وطنية مستقلة. وقد بلورت الحركة الحديثة قبل أي شيء آخر هذا الحس وطالبت المثقفين «باكتشاف الحقيقة البرازيلية»، وباستعادة تلك العناصر التي سبق أن وصفتها الثقافة الرسمية بأنها بربرية: ثقافات البرازيل السوداء والهنود الأمريكيين، تراكيب اللغة البرتغالية المنطوقة، الظروف الاجتماعية للمناطق الريفية النائية عن المدن، المناظر الطبيعية الاستوائية.

وقد تقدم جيلبرتو فريير Gilberto Freyre بأحد الحلول لمشكلة الهوية هذه، في كتابه (Casa Grande e senzala) (The Masters and the slaves 1933). إذ يرى فريير Freyre أن العلاقات الجنسية المفتوحة ما بين الأسياد البيض والعبيد السود أنتجت جنساً جديداً مخلطاً Mestizo، وهذا الجنس تجاوز وتسامى فوق التقسيمات العرقية القديمة، وجعل الاندماج الثقافي للأمة ممكناً. وبدل النقاش حول العنصرية الوضعية،

التي أكدت على دونية السود ، اتجه فريير Freyre نحو منحى أنثروبولوجى أكد من خلاله أن الثقافة وليس العرق هى المحدد التميز. وهكذا يتحمل فريير Freyre الجزء الأكبر من مسئولية خلق أسطورة أن البرازيل «وعاء لانصهار الأجناس»^(٧٧) ، وقد أصبحت هذه الأسطورة فى عهد جتليو فارجاس Getulio Vargas (1930 - 45) ملمحاً رئيساً فى برنامج الاندماج الوطنى. وقد حول فريير Freyre المخلط Mestizo ، الذى كان يعتبر أنه ملطخ بدم أسود ، إلى عضو إيجابى فى الأمة. «ويمكن الدعاية الآن لأيدولوجيا التهجين Mestizaje ، التى كانت سجيئة غموض النظريات العرقية ، لتصبح حساً عاماً يحتفل به بشكل طقسى فى العلاقات اليومية ، أو فى المناسبات العامة الكبيرة مثل الكارنفال أو كرة القدم»^(٧٨). وكان هذا النوع من التوفيق الثقافى أيدولوجية. فقد قدم صورة للمجتمع البرازيلى تسامت فوق الحدود الطبقية فى اللحظة التى كان يخلق فيها قوة عمل صناعية ضخمة. وقد أدرك فريير Freyre ، قبل وفاته فى 1987 بفترة قصيرة ، تعارض رؤيته مع حركة الطبقة العاملة: «ما حطم كل شىء هو المصنع»^(٧٩). وهكذا رغم أن منحى فريير Freyre الأنثروبولوجية وتقويمه الإيجابى لحضارة البرازيل المختلطة عرقياً تتفوق على الحتمية العنصرية التى تنتمى للقرن التاسع عشر ، إلا أن رأيه القانم على أن البرازيل تتميز بوجود «ديمقراطية عرقية» قد عزز نموذج التبييض ؛ لأنه أدى إلى انتشار فكرة أن مشاكل البرازيل العرقية سيتم حلها عن طريق الاندماج العرقى ، الذى ظل هدفه الحضارة البيضاء. ويشير الكاتب المسرحى الأسود أبدياس دوناسيمينتو Abdias do Nascimento إلى إحدى العواقب الحاسمة لهذا الإصرار على نموذج التبييض ، الا وهو غياب حركة وعى سوداء ذات أهمية: «والهدف الأساسى لهذه الإيدولوجية هو نفى إمكانية تعريف الذات عن السود وذلك بحرمانهم من وسائل التعريف العرقى»^(٨٠). ويرى دوناسيمينتو أن مفاهيم مثل تمازج الأجناس عن طريق التزاوج المختلط ، التثاقف ، التمثل ، ما هى إلا تعبيرات ملطفة للاستغلال الجنسى الذى وقع على النساء الأفريقيات وللاستئصال التدريجى للثقافة الإفريقية. وعندما نأخذ نقد ناسيمينتو بعين الاعتبار ، نجد أنه من الضرورى عند تحليل أشكال الثقافة الشعبية السوداء فى البرازيل وفى أمريكا اللاتينية بأكملها ، أن نتجنب التناول الثقافى الذى ينظر إلى هذه الأشكال باعتبارها استمراراً للثقافة

الأفريقية. مثل هذا التناول يهمل التغيرات العميقة التي أثرت في هذه الأشكال إلى أن أصبحت جزءاً من مجتمع تأسس على أعمال السخرة والتي من خلالها تحولت هذه الأشكال إلى ما يسميه باستيد Bastide - ثقافة فرعية طبقية.

لقد دمرت تجارة العبيد قبائل ، قرى ، أنسابا : وجمعت معا مجموعات تنتمي لحضارات متنوعة مستقرة على طول النصف الغربى من إفريقيا. وامتزجت فى تلك القوارب التى حملت هؤلاء العبيد وكذلك فى الأسواق التى كان يتم بيعهم فيها ، امتزجت أناس من الغابات مع مزارعين ، الحضارات القائمة على نسب الأم مع الحضارات القائمة على نسب الأب ، أعضاء ممالك مع أعضاء قبائل وعشائر طوطمية ، كل هؤلاء تقلصوا إلى مجرد لقب واحد عام هو عبيد. ولذلك كان من الصعب بعد أن تم تدمير كل الأشكال الأصلية للتماسك العرقى أن يعاد إنتاج الثقافات الأفريقية فى بيئتها الاجتماعية الجديدة. والبديل كان أن تطورت التجمعات السكانية الجديدة فى الفواصل القليلة الموجودة فى النظام الاجتماعى الجديد والتى من خلالها عبرت الثقافات السوداء عن نفسها ، لتصبح خلال هذه العملية ثقافة فرعية طبقية. وهكذا فالثقافة الإفريقية «لم تعد ثقافة تشاركية حاضنة للمجتمع ككل ، وذلك من أجل أن تصبح ثقافة طبقة اجتماعية ، ثقافة مجموعة واحدة فى المجتمع البرازيلى ، مجموعة مستغلة اقتصادياً وخاضعة اجتماعياً»^(٨١).

وسوف نركز فى الفصل الثالث بتفصيل أكبر على الحيل الرئيسة التى ارتبطت من خلالها الثقافة السوداء بالمجتمع البرازيلى. ولكن بالنسبة للنقاش الحالى حول عمليات الانقطاع والاستمرارية التى حدثت أثناء تشكل الثقافة الشعبية ، فمن الضرورى ملاحظة أنه بالرغم من أن إلغاء العبودية وإعلان الجمهورية الأولى قد غير الوضع الرسمى للسود ، إلا أن الغلبة المستمرة للبنية الاقتصادية التى ترجع للزمن الماضى كانت تعنى أن «علاقات العبودية تطلت وأفسدت كل العلاقات الاجتماعية ، وامتدت إلى الأشخاص الأحرار»^(٨٢). وهذا يفسر جزئياً لماذا لم تكتسب الجماعات التابعة - المخلطون Mestizos ، الهنود ، السود ، الفلاحون ، العمال ، الخدم- وضع المواطنين ، وذلك رغم ظهور حركة نقابة التجارة الحضرية والأحزاب السياسية التى طالبت بمشاركة أكبر فى تشكيل المجتمع الجديد. إن عبارة «المسألة الاجتماعية هى

مسألة خاصة بالشرطة» كانت تستخدم بشكل متكرر لوصف موقف الدولة تجاه الطبقات الشعبية وثقافتهم.

وكما أشرنا سابقا ، فقد حدثت تغيرات اجتماعية مهمة فى العشرينيات من القرن العشرين ، أهمها تطور الصناعة وظهور طبقات اجتماعية جديدة - بالتحديد طبقة متوسطة حضرية - تلك التى سوف تكسر لاحقا احتكار ملاك الأراضى للسلطة وسوف تشهد ظهور دولة تخدم مصالحهم. وفى عام 1930 وبعد انتفاضة ضد الحكم الجمهورى ، تولى الزعيم الشعبوى جيتوليو فارجاس Getulio Vargas تقاليد الحكم وبدأ برنامجا للتصنيع تحت إشراف الدولة. ويعتبر المؤرخون وعلماء الاجتماع أن عام 1930 هو حد فاصل فى التاريخ البرازيلى إذ يحدد بداية ظهور حضارة صناعية حضرية غالبا ما يشار إليها بـ «الثورة البورجوازية» للبرازيل. ورغم ذلك ، يجب ملاحظة أن هذه التطورات اختلفت بشكل كبير عن نظيراتها فى أوروبا بشكل سوف يكون له ارتدادات مهمة على تشكل الثقافة الشعبية. ونظرا لأن عملية التصنيع تحققت جزئيا برأس مال لم يعد يستخدم لزراعة البن ، ونظرا لضعف الطلب على البن أثناء الحرب العالمية الأولى ثم لاحقا أثناء أزمة الكساد الاقتصادى ، فإن الطبقة الجديدة ، طبقة الصناعيين ، كانت تنتمى جزئيا إلى طبقة ملاك الأراضى. كذلك ، نظرا لأن العملة الصعبة المطلوبة لتعزيد عملية التصنيع كانت تجلب من خلال بيع المنتجات الأولية للخارج كما كان الأمر فى السابق ، فقد ساد نظام Latifundio الاستعمارى ، وكذلك الفقر المدقع بالنسبة للسكان الريفيين الذين حاولوا تحسين وضعهم بالهجرة إلى المدينة وبينما اعتبر أن اكتساب مكانة عامل مدينى هو نوع من الحراك الاجتماعى ، فإن تأثير ذلك كان إضعاف نمو الوعى الطبقي. وهكذا ، وبالمقارنة مع أوروبا ، فإن تطور المجتمع الحديث الرأسمالى فى البرازيل لم يصاحب بصياغة أيديولوجيا صناعية حضرية متميزة أو برنامج راديكالى للتحويل الاجتماعى ، وبطريقة ما أصبح ذلك فيما بعد سمة برازيلية ، فهذا التغير الاجتماعى لم يتم من خلال انقطاع راديكالى عن الماضى بقدر ما تم من خلال مواءمة توفيقية لمصالح متشعبة ومن خلال اصلاحات اجتماعية معقولة نسبيا قامت بها الدولة . وقد سارت خطى التطور الرأسمالى وعملية التحديث فى البرازيل جنبا إلى جنب مع نشأة مجتمع جماهيرى غير متجانس: سكان حضريون لهم تماثلات

طبقية ، دينية وعرقية ، ومشاركتهم أصبحت ضرورية لتحقيق شرعية الدولة ولكن ومع ذلك ، كانت تتم السيطرة عليهم بشكل حذر من فوق.

وفى أثناء هذه الفترة ، أصبحت كلمة «الشعب» تصنيفاً سياسياً وأدبياً وأيديولوجياً عظيماً. وأصبحت أشكال الثقافة الشعبية مواقع مهمة لسبيين: الأول هو ، أن الدولة ضمت الهويات التقليدية ، العرقية والمحلية داخل مشروع الدمج الوطنى والتنمية ، والثانى هو ، أصبحت هذه الأشكال وسيلة تصارعت من خلالها الجماعات التابعة من أجل المشاركة فى تشكيل النظام الاجتماعى المدينى الجديد ، وذلك باستخدام الأشكال الثقافية الشعبية للتعبير عن هوياتهم الجديدة ، ولجعل وجودهم كمواطنين أمراً محسوساً. وسوف يتم تناول هذا المشروع ذى الاتجاهين بتفصيل أكبر فى الفصل الثالث. ولكن من المهم فى هذه المرحلة أن نتذكر هذه المجموعة من القوى ؛ لأن ذلك سيساعدنا فى فهم حقيقة أن الحادثة فى البرازيل - وإلى حد ما فى بقية دول أمريكا اللاتينية حيث تزامن حدوث عمليات متوازية - تتضمن ، كما يشير أوكتافيو ايانى Octavio Ianni ، «مجموعة متنوعة من المفاهيم ، الموضوعات وواقعيات وطنية جديدة وقديمة امتزجت فيها حلقات وفترات مختلفة من التاريخ البرازيلى كمشهد متعدد الألوان ، فريد من نوعه للواقع والمحاكاة»^(٨٧). وهكذا نرى أن الثقافة الشعبية وعاء مميز يمكن من خلاله دراسة هذا المشهد المتعدد الألوان الفريد لعوالم متعددة وممتزجة ، الريفى والحضرى ، ما قبل الحديث والحديث ، المحلى وغير المحلى .

هوامش الفصل الأول

- (١) في هذا السياق، تعد دراسة serge Geuzinski. في غاية الأهمية لفهم مستويات وأنماط التفاعل المختلفة بدون تقليصهم إلى التعارض التقليدي ما بين المسيطر والخاصع.
- (٢) Roger Bartra, *La joula de la melancolia*, Mexico 1987, p. 131.
- (٣) «ما أسماه» الفاتحون بفتوحات، هي غزوات عنيفة من جانب الطغاة القساة، وهي ملعونة ليس فقط من الرب بل أيضا من كل قوانين البشرية»،
- Bartolome' de Las Casas, *Brevisma relacion de la destrucccion de las Indias*, Madrid 1987, p. 105.
- (٤) انظر مقدمة مع، Bartolome de Las Casas, *The Devastation of the Indies*, New York 1974.
- بقلم Hans Magnus Enzensberger.
- (٥) انظر أيضا
- Miguel Leon Portilla, *Vision de Las Vencidos*, Madrid 1985. Gordon Brotherston, *Image of the New World*, London 1979.
- Nathan Wachtel, *The Vision of the Vanquished*, Hassocks 1977.
- (٦) Gruzinski, p. 90.
- (٧) المصدر السابق. pp. 80-81.
- (٨) p. 108.
- (٩) المصدر السابق. pp. 144-5.
- (١٠) المصدر السابق. p. 199.
- (١١) المصدر السابق. p. 214.
- (١٢) Cf. Virgilio Noya Pinto, *Comunicacoo e cultura brasileira*, Sao Paulo, Editora Atica, 198.
- (١٣) Gruzinski, p. 197.
- (١٤) المصدر السابق. p. 203.
- (١٥) Jurij M. Lotman and Boris A. Uspenskij, 'Sobre el mecanismo semiotico de la cul- ture', in Lotman, *Semiotica de la cultura*, Madrid 1979, pp. 67-92.
- (١٦) Gruzinski, pp. 257-9.
- (١٧) المصدر السابق. p. 259.
- (١٨) هذه النقطة أثارها جين فرانكو في بحث غير منشور بعنوان *Women and the vernacular* وهو بحث قدمته في مؤتمر جمعية الدراسات الامريكية اللاتينية في ١٩٨٩ في ميامي. والآنكار التالية مستوحاة من هذا البحث.

- Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl and Guadalupe*, Chicago 1976, Octavio Paz, مقدمة, (٢٠) p. xix.
- Lafaye, pp. 211-16. (٢١)
- pp. 62-3. المصدر السابق. (٢٢)
- Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1983. (٢٣)
- Simon Bolívar, *Escritos políticos*, Madrid 1969, p. 69. (٢٤)
- Yolanda Salas de Lecuna, *Bolívar-y la historia en la conciencia popular*, Caracas (٢٥) 1987, p.46.
- p. 42. المصدر السابق. (٢٦)
- pp. 59-61. المصدر السابق. (٢٧)
- Simon Bolívar, p. 130. (٢٨)
- Tristan Platt, 'Simon Bolívar, the Sun of Justice and the Amerindian Virgin', بحث غير منشور. (٢٩)
- Marcusz S. Ziolkowski, p. 8. *Regional Cults in the Andes* سيتم نشره في
- p. 10. المصدر السابق. (٣٠)
- pp. 11-12. المصدر السابق. (٣١)
- Mark Szuchman, *Order, Family and Community in Buenos Aires 1810-1860*, (٣٢) Stanford 1988, p. 2.
- pp. 1-2. المصدر السابق. (٣٣)
- p. 3. المصدر السابق. (٣٤)
- pp. 7-8. المصدر السابق. (٣٥)
- p. 23. المصدر السابق. (٣٦)
- James Scobie, *Secondary Cities of Argentina: The Social History of Corrientes*, (٣٧) Salta, and Mendoza, 1850-1910. Stanford 1988, p. 212.
- الاقتباسات من صحف كورنيش إما المواقف فهي شبيهة بمواقف الجماعة الحاكمة في بونيس آيرس.
- p.213. المصدر السابق. (٣٨)
- David Rock, 'Argentina in 1914: The Pampas, the Interior, Buenos Aires', *Cambridge History of Latin America*, V (1986) p. 397. (٣٩)
- David Vinas, *Indios, ejército y frontera*, Mexico 1984, p. 90. (٤٠)
- Nunca mas (Never Ayein), London 1986. انظر. (٤١)
- Vinas, *Indios*, p. 13. (٤٢)
- (٤٣) انظر: حول مفهوم شمولية الثقافة في الأرجنتين
- Andres Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires 1986, pp. 19, 22.
- Mark Szuchman, ea., *The Middle Period in Latin America: Values and Attitudes in 17th-19th Centuries*, Boulder 1989, p. 11. (٤٤)
- (٤٥) انظر
- Marshall Berman, *All that is Solid Melts Into Air*, London 1983; Perry Anderson,

'Modernity and Revolution', New Left Review, No. 144, March-April 1984, pp. 96-113; and Berman's reply to Anderson, in New Left Review, No. 144, pp. 114-23.

Fernando Calde- وبالنسبة للجدل الذي أثير حول الحداثة وما بعد الحداثة في أمريكا اللاتينية انظر : ron, ea., Imayenes desconocidas: La modernidad en la encrucijada postmoderna, Buenos Aires 1988.

Josefina Ludmer, El genero goucheso: un tratado sobre lapatria, Buenos Aires (٤٦) 1988, pp. 27-31.

Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formacion de la Argentina moderna, (٤٧) Buenos Aires, 1988, p. 13.

(٤٨) p. 18. المصدر السابق ولمزيد من التفاصيل حول استخدام الاصوات الرعوية والخيال، انظر Beatriz Sarlo, Una modernidad periferica: Bllenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires 1988, الفصل الثاني.

(٤٩) J.G. Posada: Messenger of Mortality, London 1989, p. 111. انظر نحن مدينون لتوم جرتون في هذا السياق.

Prieto, p. 56.(٥٠)

(٥١) المصدر السابق. p.35.

Bartra, p. 52.(٥٢)

(٥٣) على سبيل المثال في. 1926. El juguete rabioso.

(٥٤) انظر. Sarlo, p. 51, and Berman, pp. 219, 224, 231-2.

(٥٥) على سبيل المثال في. 165. El cancionero revolucionario ilustrado (1905), Prieto, p. 165.

(٥٦) Prieto, p. 130.

(٥٧) المصدر السابق. p. 146.

(٥٨) أقتسبت في

'Puente Alsina', Julio Mafud, Sociologia del tango, Buenos Aires 1966, p. 31:

Donde esta mi barrio, mi Cuna malevai Donce La guarida, retugio de ayer Borro el asfoit de une monotada La Vieja barriada que me vio nacer.....

Simon Collier, the Life, Music and Times of Carlos Gardel, Pittsburg 1986, p. 55. (٥٩)

Mafud, p. 50.(٦٠)

Tango milongon, (٦١)

tango compadron

que a pesar de ballarse con sodas las ganas

se balla como sin ganas,

como en carriles de lentitud:

eres un estado de alma de la multitud.

El tango (antologia), Buenos Aires 1969.

T. Skidmore, Black into White, New York 1974.(٦٢)

- (٦٢) المصدر السابق
R. Schwarz, As ideias fora do lugar, in Ao vencedor as batatas, Sao Paulo 1977, (٦٤)
pp. 15-16.
- (٦٥) المصدر السابق. p. 23.
Nicolau Sevcenko, Literatura como missao, Sao Paulo 1985, p. 30. (٦٦)
Skidmore. (٦٧)
Rui Faco, Cangaceiros e fanaticos, Rio de Janeiro 1978. (٦٨)
(٦٩) أقتبست في
Roberto Ventura, 'A nossa Vendaia: Canudos, O mito da revolucao francesa e a con-
stitucao de identida de nacional-cultural no Brasil (1897-1902)' Revista de Critica Lit-
eraria Latinoamericana, Vol XI, No. 24.
- (٧٠) Ventura, p. 1.
Euclides da Cunha, Rebellion in the Backlands, Chicago 1975, p. 396. الترجمة بتصرف. (٧١)
(٧٢) المصدر السابق. p. 149.
Delenze and Guattari, A Thousand Plateaus, London 1988. (٧٣)
E. da Cunha, Rebellion in the Backlands, p. 474. (٧٤)
(٧٥) المصدر السابق. pp. 424, 260.
Ventura, p. 20. (٧٦)
David Treece, obituary for Freyre in Independent, 27 July 1987. (٧٧)
Renato Ortiz, Cultura brasileira e identidade nacional, Sao Paulo 1986, p. 41. (٧٨)
(٧٩) أقتبست في
Carlos Guillermo Mota, A ideologia da Cultura Brasileira [1933-1970], Sao Paulo
1977, p. 60.
Abdias do Nascimento, O genocidio do negro brasileiro, Sao Paulo 1978, p. 79. (٨٠)
Roger Bastide, As religioes africanas no Brasil, Sao Paulo 1985, p. 98. (٨١)
Sandra Graham, House and Street: The Domestic World of Servants and Mas- (٨٢)
ters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro, Cambridge 1988, p. 110.
(٨٣) بحث غير منشور. Octavio Ianni, 'A ideia do Brasil moderno' , p. 33.

الفصل الثانى

مظاهر الثقافة الشعبية

١ - السياقات الريفية:

إن تطور الحياة الريفية والحضرية وثقافتهم الشعبية فى أمريكا اللاتينية كان مشروطاً بشكل حاسم بوضع القارة جغرافياً على طرف النظام الرأسمالى العالمى. وأحد أهم عواقب هذا الوضع هو خلق فوارق كبيرة بين المناطق المختلفة وبين قطاعات المجتمع التقليدية والحديثة، حيث ، كما أوضح المنظرون الماركسيون ، يعتمد التقليدى غالباً على تطور الحديث ويمول هذا التطور فى نفس الوقت .

لقد كان للاستعمار عواقب كارثية على حضارات الأندين والميزو - أمريكان (أمريكا الوسطى) . إذ دُمِر كيان هذه الحضارات كدول ذات تنظيمات سياسية ، اقتصادية ودينية بواسطة القوة العسكرية المتفوقة للمستعمر، وبسبب تفكيك الكنيسة المسيحية لنظريات هذه الحضارات عن نشأة الكون. ومع ذلك لم يستطع أى من الحكم الاستعماري أو الجمهوري محو ذاكرة أى حضارة من حضارات الأندين أو الأزتك أو المايا؛ وعلى مستوى أكثر محلية استمرت أشكال تنظيمية تعود إلى فترة ما قبل الاستعمار الإسباني Pre - Hispanic فى الوجود، هى وأشكال مختلفة من الطقوس والرموز، ولكن لم تستمر هذه الأشكال دون أن تصيبها التغيرات الناتجة عن ضم أمريكا اللاتينية إلى النظام الرأسمالى العالمى، وذلك لكونها مورداً للفضة والذهب، ثم لاحقاً منفذاً لبيع البضائع الأوروبية ومصدراً للعمالة الرخيصة. وقد أدى ذلك إلى ظهور أشكال مختلفة ومعقدة من الحياة الاجتماعية تتسم بالارتباط بالعناصر ما قبل الرأسمالية والعناصر الرأسمالية. وهكذا، فمثلاً، فى الهضاب العليا فى جنوب الأندين،

استمر وجود القبائل الهندية المسماة أيلو ayllu، وهي شبكة ممتدة من علاقات القرابة انحدرت من أسلاف أسطورية مؤسسة على علاقة جمعية بالأرض وتبادل متكافئ للعمل ، كما استمرت أيضاً في الوجود الإجليسيا أندينا iglesia andina (كنيسة الأندين)، وهي نوع من الكهانة الوثنية شبه سرية. ولكن مبدأ انتشار السلع والمبادئ التجارية التي فرضتها السلطات الاستعمارية كان لها تأثيرات تفكيكية بالنسبة للمجتمعات الهندية. فانتشار السلع قوض التبادل التجارى القائم على مبدأ التبادلية . والنتيجة هجرة أعضاء ال أيلو ayllu الى المحاجر والمدن. وبعد الاستقلال، حاولت السياسات الاقتصادية الليبرالية تحويل أراضي الهنود المشاعية إلى ممتلكات خاصة، وتمت مصادرة هذه الأراضى لتصبح تابعة للإقطاعيات الممتدة hacienda وذلك نتيجة زيادة الطلب على محاصيل النقود. وأصبح الهنود مجموعة فلاحين فقيرة تعيش على حد الكفاف وتندرج سواء إلى حد كبير أو حد صغير داخل اقتصاد المال بينما ظهر قطاع آخر بدأ عملية التحديث، ومرتبطة بعمليات التصدير والاستثمار الأجنبى، فى المناطق الساحلية. وهكذا بينما ترتبط الثقافات الهندية فى أمريكا اللاتينية بأشكال الحياة الاجتماعية التقليدية ما قبل الرأسمالية، فإن خصائصها لا تزال تعبيراً عن تقليد يعود إلى الفترة ما قبل الكولومبية pre - Colombian كنتاج للطريقة التى تطورت بها التفاوتات والتباينات الاقليمية.

وفى الشمال الشرقى البرازيلى، حيث كان تأثير الهنود أقل وضوحاً عنه فى الأندين ومناطق الميزوأمريكان، فقد نشأت التقاليد الثقافية الشعبية أساساً فى سياق التعامل بين الإقطاعية الكبيرة أو Fazenda ، التى تنتج منتوجات أولية للتصدير، وبين اقتصاد ريفى موازى قائم على العيش- ولذلك يجب الربط بين الحضور الملحوظ للثقافة الشعبية فى هذه المنطقة ، وكذلك المعتقدات الدينية والممارسات التى ترجع إلى البرتغال فى فترة القرن السادس عشر، وبين التطور غير المتكافئ للمناطق المختلفة.

وبالطبع فقد أثرت هذه العمليات الاجتماعية ليس فقط فى تشكل المناطق الريفية بل والحضرية أيضاً. ونظراً للتفاوتات القائمة بين المدينة والريف، أصبحت الهجرة من الريف إلى الحضر هى الاستجابة العامة لمثل هذه التفاوتات. وبمعكس أوروبا، فعملية التمدن فى أمريكا اللاتينية ارتبطت فى البداية بالمشروع الكولونىالى ثم بشركة تصدير المنتجات الأولية لاحقاً. ولم تكن عملية التمدن نتيجة لعملية التصنيع ولكنها كانت

تعبيراً عن توسع التجارة، المال، والأعمال الحرة. وعندما بدأت عملية التصنيع أخيراً، لم تكن كافية لاستيعاب جماهير الفلاحين الفقيرة والعمال الريفيين، مما أدى على تنامي مدن «متفجرة» وتعايش أقلية غنية، غالباً تعمل لدى القطاع الأجنبي الحديث، مع جمهور أكبر من المهاجرين التقليديين غير الموظفين يعيش في مدن من الأكواخ على أطراف المدينة .

وسوف يهتم الجزء الأول من هذا الفصل بمنطقة الأندين، والمكسيك والبرازيل، وهى المناطق التى، كما سنرى، ارتبطت فيها أشكال الحياة ما قبل الرأسمالية والرأسمالية فى شكل تركيبات مختلفة أدت إلى ظهور أشكال محددة من الثقافة الشعبية- وفى الجزء الثانى، سوف نركز على الثقافة الشعبية المدنية. إن السياق الاقتصادى الاجتماعى الذى قدمناه فيما سبق ، ليس المقصود منه تقديم إطار شامل وشارح لكل أشكال الثقافة الشعبية الريفية والمدينية، وإنما قدمناه كخريطة مؤقتة لتحديد مواقع المادة التى نعرضها .

تمرد فى الأندين

تحتضن ثقافة الأندين منطقة جغرافية كبيرة جداً تمتد من شمال شيلي حتى جنوب كولومبيا وتتمركز فى الهضاب العليا فى البيرو وبوليفيا على ارتفاعات تتراوح من 7000 قدم وحتى 15000 قدم. وتقترب هذه المنطقة من حدود إمبراطورية الإنكا Inca التى كانت قائمة فى بداية القرن السادس عشر. والإشارة إلى ثقافة الأندين باعتبارها مفهوماً موحداً يعنى المخاطرة بعدم فهم الاختلافات المحلية العديدة؛ ومع ذلك، يمكن التعرف على ملامح عامة محددة. ومن بين كل الثقافات الإقليمية فى أمريكا اللاتينية، تستطيع ثقافة الأندين أن تدعى أنها كانت حضارة بديلة، وهى إمكانية اتضحت فى عدد من الصراعات الاجتماعية والتى اقترنت من التحقق فى التمرد الكبير Great Re-bellion فى عام 1780، الذى تزعمه توباك أمارو الثانى Tubac Amaru II⁽¹⁾. إن ادعاء أمارو بأنه السليل المباشر لجماعة الإنكا الحاكمة كان عاملاً رئيسياً فى تأكيده على

شرعيته، في مواجهة الحكم الإسباني، وكذلك إعادة تأسيس دولة الإنكا الجديدة بشكل أو بآخر كان أحد العناصر الأولية في السياسة الأندينية^(٢). وقد بدأ تحويل ماضى الإنكا الى صورة طوباوية للمستقبل في القرن السادس عشر بعد مجيء الاستعمار بفترة قصيرة؛ ولقد كانت الطوباوية أحد الخيوط الرئيسية للترباط التاريخي فى الأنديز، وذلك كما أوضح ألبرتو فلورز جالندو Alberto Flores Galindo فى كتابه الرائع Buscando un Inca (The Search of an Inca, 1986)^(٣). وأحد الأمثلة المبكرة كتابة جارسيلاسو Garcilaso الإنكى (1539 - 1616)، وهو مؤرخ الجيل الأول من المخلطين mestizo، وهو نفسه ابن أميرة إنكية وجندى إسباني. وتصويره لحكم الإنكا يزعم أنه يحقق تلك الأفكار عن الحكومة الجيدة والتي حاول ملوك النهضة وأمراؤها تجسيدها، وكانت رسالته الصريحة هي أن الأوروبيين دمروا تلك الأشياء التي كانوا يسعون وراء تحقيقها. ورغم أن رؤيته للماضى هي بلا شك رؤية مثالية (وقد ألهمت هذه الرواية العمل الذى كتب فى القرن العشرين The Socialist Empire of The Incas)^(٤) فإنها استطاعت بقوة نفى شرعية الحكم الكوليناالى والإسباني- ولذلك فلا عجب أن يكون تويك أمارو الثانى قد قرأ كتاب جارسيلاسو Garcilaso: (Royal Commentaries)^(٥) Comentarlos reales 1609. أما فى سياق الوقت الحاضر، يتقاطع التاريخ العرقى والسياسة، بمعنى أن الاكتشافات الجديدة حول البنى الاجتماعية والسياسية للإنكا تقدم سنداً جديداً للاعتقاد القائل بأنه ثقافة الأندين كانت تقدم سياسة أندينية بديلة^(٦). وهكذا فقد استخدمت حركة السياسة الهندية التي سوف نناقشها فى الفصل الثالث هذه الفكرة المقترحة بأن حكام الإنكا كانوا ينتخبون- وفى عام 1989 عقدت الحركة فى الوادى المقدس عند الانكيين اجتماعاً للهنود الذين يزعمون أنهم انحدروا من سلالة الجماعة الحاكمة الإنكية. وكان هذا التجمع جزءاً من حملتهم الدعائية الهندية فى مواجهة احتفالات 1992 مؤكداً بذلك أن عام 1492 لم يكن «لقاءً بين عالمين» كما كانت اللجان الرسمية للاحتفالات تزعم، وإنما كان عام 1492 عام غزو.

وإذا كانت الطوباوية تحمل هدفاً تاريخياً واسع المدى، فيجب أن ننتبه عند النظر إلى الطريقة التى يستخدم بها الماضى مصدراً لتخيل مستقبل بديل، إلا أن سكان الأنديز الفلاحين، الذين يعيدون إنتاجاً ويعدلون التقاليد التى تشير إليها، لم يكن لديهم

تلك الافكار الغربية النموذجية عن الزمن والتاريخ. وإذا إن أفكارهم متضمنة فى داخل حياتهم اليومية، وهذا هو المستوى الذى يجب أن ندرسه إذا أردنا تقدير كيف كانت مفاهيم الأندين عن العالم تُعاش وتُحرر إلى الأجيال اللاحقة. دعنا ننظر إلى طقوس القمر التى كان تمارسها قبائل اللايماى Laymi، وهى مجموعة سكانية تتحدث باللغة الأيمارية Aymara، وتوطن فى شمال منطقة بوتوسى Potosi فى هضاب بوليفيا العليا. وفى الضوء المنتشر لأول الفجر، قبل أن تعبر أول أشعة شمسية عبر الأفق، تقدم الأضحيات والقربان إلى آلهة العالم السفلى، المنكاباشا Manqhapacha. بعد ذلك، «عندما تشرق الشمس، يذهب الناس بعيداً عن أماكن القربان والعطايا ويحيون ويهتفون بعضهم البعض قائلين Samawina ura أى «اللحظة طيبة». وبعد أن يتركوا آلهة العالم السفلى، يقومون بسكب سائل كالخمر فى صحة أبينا الشمس^(٧).

إن العالم السفلى فى منظومة الزمان/ المكان الأندينية هو عصر ما قبل التحضر، عندما كانت المحاصيل تنمو والملابس تنسج نفسها بشكل عفوى، دون أى تدخل للإنسان. وهذا العالم الخفى النصف مضى هو نفسه مكان الموتى، الغامضين، المتوحشين، الفوضويين وأيضا الخصوية^(٨). إن ظهور الشمس ليس فقط مناسبة للاحتفال بالتبدل المستمر للعالم بتعاقب الليل والنهار، ولكنها أيضاً مناسبة لتحديد مجيء عصر جديد فى سلسلة العصور التاريخية: العصر الذى ابتدأه الإنكا الذى أنتج حضارة استمرت طيلة الأربعة قرون ونصف مدة الحكم الكولينيالى والحكم الجمهورى النيوكولينيالى.

وبعد أن أشرنا إلى أن الطقس هو عبارة عن عملية تتشكل فيها الحياة اليومية ويتأكد من خلالها التاريخ والكون المصغر، يجب أن نشير إلى أن المعانى فى ثقافة شفاهية مثل ثقافة الأندين كانت تُسجل وتُنقل للأخريين دون كتابة. وهذا لا يعنى، كما توحى بعض الكتب عن الشفاهية، إن الصوت أصبح الأداة المميزة لنقل المعلومات، ولكن يعنى ذلك أن عملية الترميز الصوتية انتشرت فى أشكال متنوعة من الأفعال وكذلك فى أماكن متعددة، تتضمن الطقس، المسرح، الموسيقى، الحج، الفنون، الروايات، وكل الوسائل التى من خلالها ينظر إلى الأرض نفسها باعتبارها منمطة بخطوط ومواقع هامة^(٩). وتضاف هذه التخطيطات إلى عدد هائل من «الخطوط»، «الكتابات»

المتوفرة «للقراء»، والتي من خلالها يتم حفظ «الأرشيف» الثقافي المحلي. وهذا هو سر الاعتقاد المعاصر بين قبائل اللامبي بأن الناس عرفت كيف تكتب قبل مجيء الاستعمار بفترة طويلة ولكن الإسبان جردوا الكتابة الهندية من أهليتها؛ وهذا أيضاً ما يفسر الرأى الموجود فى ميونكو Huanaco فى البيرو بأنه مع مجيء التعاليم المسيحية، أصبح البشر والأرض «بكم»^(١٠). ومع ذلك، حفظت المعرفة المحلية، بشكل مُحَقَّف غالباً أوشبه سرى، وتظل ثقافة الأنديين واحدة من أهم التحديات الحاسمة لفكرة أن عملية التحديث، على الطريقة الأمريكية، هى قدر أمريكا اللاتينية.

لقد كان هناك صراعٌ على السيطرة الثقافية، توصل لنوع من التوازن النسبى لفترات طويلة. وسوف نتناول بعضاً من اللحظات الهامة والممارسات التى سوف توضح بشكل دال جداً أن ثقافة «هم» هى التى تُقَدِّمُ ثقافة «نا» وليس العكس. كيف يمكن ذلك، من الممكن التساؤل، إذا كان على ثقافة شفاهية أن تتنافس مع ثقافة تضمن فيها الكتابة الحفاظ على النظام، والوضوح، والمعلومات؟ وسوف يساعدنا أن نأخذ أولاً المثال الأكثر تطرفاً وهو: كيفية مواجهة الثقافة المحلية للثقافة الأخرى على الأرضية المختارة أى أرضية النصوص المكتوبة، باستخدام تقنيات الكتابة للمحافظة على نقل الأرشيف الثقافى الذى كان سابقاً وفى أغلبية غير مكتوب^(١١). ومن بين الجميع هناك مؤلفان حَاولاً ذلك: فيليب جومان بومادى آيالا Felipe Guaman Poma de Ayala فى أواخر القرن السادس عشر، وخوسيه ماريا أرجيدس Jose Maria Arguedas، فى منتصف القرن العشرين. أن الكوشوا Quechua - مع الأيمارا Aymara، لغة الأنديين الرئيسية، هى اللغة الأم لكليهما، لكنهما يستخدمان الإسبانية لتقوية التقليد المحلى وتوسيع مداه. وحيث ينجحان، يكون ذلك راجعاً إلى عملية معقدة جداً من إعادة التفسير وإعادة الانتشار للنماذج الأوروبية فى ضوء النماذج الأندينية^(١٢). ولا يوجد وصف تاريخى أو فهم نظرى لمثل هذه العملية عبر-الثقافية. ويمكن التفكير بالتحويلات المتضمنة باعتبارها ترجمات بشرط أن نتذكر أصل الكلمة (= نقل شيء من مكان، فى هذه الحالة الثقافية، إلى مكان آخر) وحقيقة أن الترجمة الجيدة سوف تغير اللغة/ الثقافة المستقبلي. ونفس هذه العملية متضمنة فى الأمثلة التى سنقدمها لاحقاً، باستثناء أن المسألة اللغوية، أى استخدام تأثيرات القواعد النحوية المختلفة جداً والدلالات اللفظية

لغة الكوشوا Quechua إلى الإسبانية، تفسح المجال لآخر أوسع وهو كيف تتكون المعانى التى تصنع مجالاً ثقافياً بأكمله.

والمثال الذى يطرحه تريستان بلات Tristan Platt يوضح كيف تتم محاصرة الاحتفال المسيحى بجسد المسيح من قبل الطقوس المحلية والتى تعيد تفسير هذا الاحتفال، فى هذه الحالة يتحرك الكون المصغر الأندينى بأكمله للسيطرة على المعانى المسيحية. وكما يذكر بلات، فهناك نص مسيحى، وهناك الشعائر الطقسية التى تؤيدها الجماهير، والتى تضبط وتحاط بممارسات طقسية محلية، وهى ما يمكن تسميته ملاحظات هامشية، أندينية، تجعل النص المسيحى مفهوماً بالنسبة للهنود^(١٣). ويأخذ بلات نموذجاً محدداً من احتفالات جسد المسيح فى منطقة ماشا Masha فى بوليفيا كحالة اختبار للدرجة التى أصبحت فيها ثقافة الأندين تاريخياً مسيحية. وتتجاور مع هذه العناصر المسيحية للاحتفالات التى تستغرق أسبوعين ونصف، والتى تنظم فى بداية الانتقال إلى موسم الصيف، الممارسات التى تمثل «تفسيراً» محلياً، يعتمد على تقليد الأندين الخاص باللاهوت الشمس، حيث تكون الشمس الإله المركزى فى العالم العلوى. والنتيجة هى تمثل الرب المسيحى للشمس والشيطان للآلهة الأرضية أو السفلية (Plate3). ولا تتوقف عملية فرض المفاهيم والممارسات الأندينية على المسيحية إلى هذا الحد، إنما تذهب إلى أبعد من ذلك، ونظراً لأن الشر فى الفكر الأندينى مفهوم نسبى، فإن التفسير الأندينى يجمع ما بين الآلهة العلوية والآلهة السفلية فى علاقة مثمرة، رافضاً بذلك الميول المانيكانية Manichean الثنائية فى الفكر المسيحى. وبهذا يمكن رؤية هذه العملية كواحدة من العمليات التى يتهدم فيها النص ويفصل من جديد وفقاً للملاحظات الهامشية الأندينية التى تتشابه نفسها مع رسم خطوط الزمن والزمان من خلال الإسهاب الطقسى لدورة الفصول السنوية، والعمل والرغبة^(١٤).

وتنتج كل محلية عرقية تقويمها الخاص بها. وفى منطقة الأندين بأكملها، من الممكن تصور تكوين مكان متداخل الأعراق من خلال الطريقة التى «تنتشر بها هذه التقويمات المتشابهة للخارج، وتشق طريقها إلى مناطق أوسع وجماعات عرقية أكبر لتنسجهم جميعاً فى بناء دينى واجتماعى واحد، لا نستطيع فى الوقت الحالى إدراك خطوطه العامة إلا قليلاً»^(١٥). ولكن جمال هذا المفهوم يحتاج إلى بعض المؤهلات.

ففكرة البناء الواحد، على المستوى التطبيقي، غير محتملة الحدوث ذهنياً، فهي تحمل علامات البحث - أو الرغبة - للتراطب ولكن مثل هذا التراطب ينتمى إلى خيال كتابى وليس خيالاً شفاهياً.

وضيق المساحة هنا لا يسمح لنا بوصف التنوع الضخم فى الحكايات الشفهية الأندينية: ومرة أخرى، مثال واحد سوف يعطى فكرة عن المجال ككل.

نحن نستخدم مصطلح الرواية بدلاً من الأسطورة لتجنب عملية تقطيب الأفكار داخل إما أسطورة أو تاريخ ، حيث إن معظم الروايات الأندينية ليست واحدة أو الأخرى بشكل تام. وهكذا ففى التعاقب الإنكارى Inkarrí، يُشار إلى سلسلة من العصور التاريخية، ولكن هذا لا يشكل رؤية تاريخية تامة للعالم. فكل الروايات المتعددة والمختلفة التى جمعت خلال العقود الأربعة الماضية تتمحور حول شخصية إنكارى Inkarrí الذى كان يسعى إلى التحضر، والذى دمره الإسبان، والذى عودته سوف تعتبر بداية عصر تاريخى جديد. وتوصف المعركة الثقافية فى أحد هذه الروايات كالتالى :

أبونا الشمس (أبو إنكارى) كان له ولد آخر اسمه إسبانيارى Espanarri، ولماذا يكون أخى قوياً جداً؛ لماذا يستطيع فعل أى شىء ؟ سأل إسبانيارى نفسه. يجب أن أكون محترماً ؛ لأننى شجاع جداً، لأننى قوى جداً، ولدى قضيب ضخم جداً ليس لدى أخى ذى الأقدام الدموية؛ هذا ما قاله إسبانيارى، ابن الشمس. تكلم بكره شديد، لدرجة أن الجبال ارتعشت، وعندئذ، وهو يبحث عن أخيه، ترك بعض الكتابة. وعندما اصطدمت الكتابة بعينى إنكارى صاح غاضباً: «أية حيوانات، أية طيور وسخت هذه الورقة البيضاء بأقدامها؟» هو قال ذلك.

... يقولون إن إنكارى ترك لأخيه عقدة من السلوك، هذه العقدة مصنوعة من الخيوط.

«لأى شخص وسخ تنتمى هذه المزق من الملابس، هذه الملابس القديمة؟» هذا ما قاله إسبانيارى^(١٦).

والكتابة فى عديد من هذه الروايات عنصر حاسم فى هزيمة إنكارى المبدئية، ولكن

هذه الحكاية تبرز الطريقة التي من خلالها تطور الزعم بأن الـ quipus، نظام الخيوط المتعددة التي استخدمها الإنكيون، كان شكلاً من أشكال الكتابة التي حظ الإسبان من شأنها وجردوها من الأهمية.

ويشار إلى التاريخ في الدورة الإنكارية من خلال فكرة التسلسل الزمني لثلاثة عصور: الرب الأب، الابن، والروح القدس. وقد اشتقت هذه الفكرة من التعاليم الألفية لـ جواكين دى فيورى Joaquin de Fiori (1142 - 1202) وكان نظام الاعتقاد هذا الأقوى في التاريخ الأوروبي حتى ظهور الماركسية، ونقل هذا النظام إلى الأنديز عن طريق الإرساليات الفرانسيسكانية. وقد أدين فيورى Fiori بالهرطقة لنشره فكرة أن عصر الروح القدس القادم سوف يأتى بالخلاص للأرض، وفى وقت معلوم. وقد أصبحت هذه المرحلة الثالثة الجواكينية مستقبلاً طويلاً فى الأنديز، حيث ستنعكس بنى السلطة الموجودة التى أقامها الاستعمار الإسباني. وهنا يعاد تفسير الفكرة المسيحية ليوم الحساب فى ضوء المفهوم الإنكارى الباشاكوتى Pachakuti، أى قلب الزمن والمكان رأساً على عقب والداخل للخارج^(١٧). وفى كل الروايات سوف تجمع أجزاء جسد إنكارى مرة أخرى تحت الأرض (وكانت رأسه قد فصلت عن جسده وأخذت بعيداً إما إلى كوسكو، ليما وإما إسبانيا).

وهكذا ففكرة التغير التاريخى مرتبطة أيضاً مع فكرة أن العالم السفلى أو الداخلى مانكاباشا فى أيامار (Manqhapacha) وأوكوياشا فى كوشوا (Ukhupacha) سوف يبدلان أماكنهما مع العالم الحالى. ويصبح العالم السفلى، منطقة الفوضى والخصوبة، مصدر المستقبل، وهذا امتداد للاعتقاد بأن الموتى يعودون إلى الزمان والمكان الحاليين خلال فترة موسم النمو (نوفمبر- مارس)، ليساعدوا على نمو المحاصيل- وفى بعض المناطق، مثلاً، يُعتقد بأنهم يدفعون نباتات البطاطس خلال الأرض^(١٨).

ولذلك سيكون من الخطأ الافتراضى، كما يفترض هينريك أريانو، Henrique Urbano، أن الثقافة الأندينية احتاجت الطوباوية الغربية كى تبني فكرة عن المستقبلية^(١٩). كذلك لا يجب التفكير فى أن تكرارات الدورة أو التقويم السنوى تشغل نفس حين

الزمان والمكان، ولكن يجب التفكير فيها على أنها تشكل حلزوناً. كذلك يبرز عامل الخط الأفقى أو التسلسلية التى ترجع إلى تتابع الأجيال البشرية مثلاً فى البذرة الصفراء الحلزونية، واسم هذه البذرة بلغة كوشوا Quechua، كوتى واينيتو، التى تعنى «الطفل الذى يتضاعف على نفسه»^(٢٠).

كذلك يتم التعبير عن أفكار التاريخ فى أشكال متنوعة من الأداء المسرحى مستوحى من كل من التقاليد المسرحية الإنكية والمسرحة الكامنة فى الطقوس والاحتفالات. أما الموضوع المهيمن لدى الاستعمار الإيبانى فكان يُعبر عنه باعتباره حدثاً زمنياً لا تزال معانيه تعاش فى الوقت الحاضر. وكما أوضح ناثن واتشل Na-than Watchel، فإن المسرحيات الاستعمارية والموجودة أيضاً فى جواتيمالا والمكسيك، كانت تطور التفسير المحلى الذى يقاوم الرواية الأوروبية، وهو ما أشرنا إليه عند الحديث عن الدورة الإنكية. والشخصية الرئيسية فى هذه المسرحيات والتى تعود إلى القرن السادس عشر، هى شخصية آتاهولبا Atahualpa، الزعيم الإنكى الذى قتله الإيبان فى كاجاماركا. وفى المسرحية التى تقدم كل عام فى أوروبا، بوليفيا، «ينقسم الممثلون إلى مجموعتين، هنود وإيبان، وبينهما مسافة نحو ٢٠ ياردة. وترتدى النوستاس Nustas، أميرة هندية تمثل الكورس، فساتين بيضاء مطرزة وإكليلاً ورقياً مذهباً، ويضعون نظارات شمسية كإضافة إلى عزة أنفسهم...»^(٢١). وتنضم العلامات الدالة على المكانة الاجتماعية والدور مع العلامات القديمة، بحيث لا تكون المسرحية مسرحية أزياء غامضة ولكن إعادة تفاوض سنوية للأساسات التاريخية للمجتمع الحديث. والأحداث الرئيسية فى الحكاية هى موت الإنكا على يد بيزارو وظهور الملك الإيبانى فى النهاية ليعاقب بيزارو على قتله لملك شرعى. والحلقة النهائية المتخيلة ليست مجرد تحقيق أمنية، وإنما تعكس استراتيجية قضائية محلية مستخدمة أيضاً من قبل جومان بوما Guaman Poma. وفى ذروة الحدث، عندما يستأذن آتاهولبا من شعبه، «يتمنى ابنه أن يموت معه ولكن أباه يجعله يعده بأن يتراجع إلى فيلكبامبا مع أتباعه المخلصين وأن يرفض نير العبودية الإسبانية؛ وفى أحد الأيام سوف تطرد نريتهم... العدو اللاتشى»^(٢٢). وكانت فيلكبامبا آخر معقل للمقاومة فى عهد الإنكا؛ وقطعت رأس تويك أمارو الأول، آخر زعيم إنكى، فى كوسكو فى عام 1572^(٢٣).

وتشير المسرحية أيضا إلى دور اللغة والكتابة في عملية السيطرة: فعندما يتحدث بيزارو، هو يحرك شفثيه فقط، ولا يسمع شيئاً حتى يتحدث فليبيلو، المترجم الهندى، وفى أحد المشاهد، يتسلم الإنكيين خطاباً من الإسبان: وهذا الخطاب كان عبارة عن ورقة أنزرة أثارت قلقاً وعدم فهم لدى الهنود.

وهناك العديد من الأماكن التى تعرض فيها مسرحيات الاستعمار، ومع ذلك ليس هناك تسجيل كامل لها. وتعتمد تفاصيل الحدث الدرامى على الخصائص الاجتماعية لكل مكان، خاصة على الهيمنة النسبية للهنود أو المخلطين Mestizos. ويصف فلورز Flores عرضاً مسرحياً فى منطقة الشيكيان (أنكاشى، البيرو) حيث تؤكد الأغلبية المخلطة mestizo هيمنتها على الثقافة المحلية ورؤيتها التاريخية: حيث لا يوجد أى مشاعر عدائية تجاه النصر الإسبانى، بل وينتهى الاحتفال بمصارعة ثيران «وهى طريقة لتأكيد أن الثقافة الأصلية فى البيرو هى ثقافة إسبانية» أن المخلطين Meshzos الشيكانيين «لا يتخللون البيرو بدون الإسبان»^(٢٤).

وتنتقل الأغنية والرقصة والموسيقى الأندينية ما بين قطبى التعبير الهندى والمخلط Mestizo، اعتماداً على أماكن ومناسبات العرض. وليس هناك تقسيم واضح وبسيط، إذ إن البحث عن تعبير هندى نقى هو أمر رومانتيكى وغير تاريخى، بل ويترك الهنود محرومين ليس فقط من الأبعاد الخاصة بثقافتهم والتى دمرها الاستعمار ولكن أيضاً من المواد والتقنيات الأوروبية التى عالجوها لتناسب استخدامهم فى حالة الموسيقى الهندية مثلاً، نجد أن كل الآلات الوترية «مستوردة»، ولكن هذا لا يعنى أن هذه الآلات لم تصبح محلية. وأحد الفروق الهامة على الجانب الهندى هو أن المؤلفات الموسيقية لا تعتبر عملاً فردياً، ولكن نتاج إبداع جماعى. فى كل عام يحدد فلاحو الأيلوس ayllus أو الكومينيدادس Comunidades (وحدات عرقية تقليدية منحها الاسبان مكانة شرعية) اللحظات الهامة فى الدورة السنوية بالأغاني والرقص، وفى بعض الحالات تتكرر هذه الرقصات والأغاني من عام لآخر، وفى حالات أخرى يجب أن تؤلف مقطوعات موسيقية جديدة كل عام. ودراسة نموذج معين سوف يساعدنا على فهم بعض الخصائص الرئيسية للأغنية الأندينية .

فى بلدة طوكريوك Toqroyoq فى جنوب كوسكو Cusco، أنتج أعضاء المجتمع المحلى الكوميندانداس Comunidades عروضاً تجمع ما بين الموسيقى، والأغنية، والرقص والمسرح. والغريب فى هذه العروض هو أنها تشير إلى التاريخ الحديث للبلدة وليس التقويم الشعائرى المسيحى، أو الدورة الزراعية المحلية، أو الاستعمار، رغم أن كل هذه الأشياء متضمنة فى العرض ولكن بشكل أقل مباشرة وقد تم بحث المادة التاريخية فى كل من الأرشيفات والذاكرة الشفاهية المحلية من قبل زعيم الجماعات الكوميندانداس، موضحاً بذلك رغبة وقدرة المجموعات الأندينية على التحرر والتعبير عن تاريخهم. والأحداث محل البحث هى تمرد الفلاحين فى طوكريوك فى عام 1921 بزعامة دومينجو وركا كروز Domingo Warka Cruz. وكانت هذه إحدى الانتفاضات الفلاحية الشائعة فى البيرو فى العشرينيات من القرن العشرين، والتي حددت أزمة الهيمنة التقليدية لجماعة كبيرة من ملاك الأراضى والزيادة المفاجئة فى أعداد السكان الأصليين، فكانت حركة سياسية ثقافية اتخذت الثقافة الهندية نموذجاً للإصلاح أو الثورة. وتنظم العروض بحيث تعرض فى ساحة البلدة طوكريوك، فى التاسع والعشرين من يونيو من كل عام، وقد أعيد تسمية هذا اليوم بـ يوم دمينجو وركا. والمعنى المباشر لهذا الفعل يتضمن طلباً بتغيير الاسم الرسمى للبلدة، وهو شىء تقاومه السلطات المعنية من قبل الدولة. كذلك ينطوى هذا الفعل على أبعاد تاريخية كبرى : ففى «مشهد دمينجو وركا» الأول، الذى تم تأليفه لعرض عام 1983، يجر ملاك الأراضى وركا من على ظهور خيولهم خارج البلدة ويقطعون رأسه. وكما يشير فلورز، فقد مزجت الذاكرة الشعبية تفاصيل إيواء تويك أمارو الثانى فى عام 1781 مع قطع رأس تويك أمارو الأول فى عام 1572^(٢٥). ومن الجدير بالذكر فى هذا المجال أن أحد معتقدات حركة العشرينيات من هذا القرن هو تأسيس دولة أندينية.

وتحول هذه الأغاني الطبقات المختلفة للماضى الى تحريض لفعل مستقبلى ينتهى المشهد الأول بهذه الكلمات:

دومينجو وركا

كان رجلاً كشيطن (تكرر مرتين)

محباً لشعبه
واجه الموت
وهو محبٌ لشعبه
تخلي عن حياته
ألن
أفعل نفس الشيء...؟

ويصف المشهد الثاني، الذي قدم في عام 1984، أسر وركا على يد ملاك الأرض المحليين، وينتهي المشهد بكلمات تستدعي تلك التي قالها أناهولبا في مسرحية الاستعمار السابق ذكرها:

بومينجو وركا
قال دائما (تتكرر مرتين)
هؤلاء الذين يأتون بعدي
انهضوا وتمردوا (تتكرر مرتين) (٢٦) .

ولا تستطيع حكاية مكتوبة لهذه العروض أن تثير نفس هذا التأثير المباشر الذي تحدثه الموسيقى والرقص. فعلى القارئ أن يتخيل القوة الانفعالية للمناسبة بأكملها، والتي لن يستطيع هذا الوصف المكتوب إلا إعطاء انطباع عنها فقط. تدور الأحداث في مساحة بلدة طوكريوك، ويشارك فيها ٢٢ راقصاً وحصاناً. وأسلوب الرقصة هو رقصة الحرب ما قبل الإسبانية، وهي طبقة أخرى تدخل في النسيج الكثيف ذي الأبعاد الجمالية، الطقسية السياسية، والتاريخية التي تعطي صفة ملحمية لعملية الحراك الخاصة بالتقاليد الأندينية. وحقيقة أن هذه «المشاهد» قد قدمت في عدد من الاحتفالات الفولكلورية الأخرى، بالإضافة إلى طوكريوك نفسها، يفسح المجال لطرح التساؤل حول كيفية وضع هذه المشاهد تاريخياً كأفعال اتصالية. إن عملية تحويل الثقافة الفلاحية إلى فولكلور ينطوي على درجة ما من إبعادها زمنياً ومكانياً عن مصدر نشأتها

واستقبالها (Plate 6). وقد بدأت الاحتفالات الفولكلورية تظهر في البيرو في العقد الثالث والرابع من هذا القرن: فمثلاً عيد انقلاب الفصول الإنكي الخاص بـ Inti Raymi أعيد الاحتفال به في ماشو بيشو في الأربعينيات من القرن العشرين، ثم انتقل مؤخراً إلى ساشاهومان Sacsahuaman في كوسكو. هذا الانفصال عن التقويم الطقس السنوي ينطوي على مكسب وخسارة إذ إن فضاءات التمثيل الجديدة (الإقليمية، والعواصم الإقليمية وأحيانا العاصمة الوطنية) تستطيع تحدى النظام السياسى الوطنى وتصوراته عن الهوية الوطنية.

وهذا الانفصال نسبى بالنسبة للعروض الطوكروكية التى تجمع بشكل إبداعى بين الأشكال القديمة والأشكال الجديدة. ولكن هناك أنواع أخرى من الأغنية الأندينية التى انفصلت تماما عن التعاقبات الطقسية. ففي أحد الأطراف نجد الموسيقى المعروفة بـ تشيتشا Chicha التى تجمع بين أسلوب اللحن الأندينى والإيقاع الاستوائى تتخذ من آلة الجيتار الكهربائية آلة قاندة.

ولا تشير الأشعار إلى خبرة جمعية وإنما إلى حيوات فردية فى سياق التشتت المدينى حيث أصبح العالم الأندينى التقليدى مفككاً. ومن حيث سجل المبيعات، فقد أصبحت هذه الموسيقى من أكثر أنواع الموسيقى شعبية فى البيرو ولها جمهور مدينى كبير جداً. وقد تطورت الـ تشيتشا Chicha من شكل موسيقى ما قبل كولومبى يسمى واينو Wayno أو Waynu، ويصعب تحديد ما إذا كانت هذه الموسيقى تمثل عملية تحويل الأساليب العالمية إلى أساليب أندينية أو عملية تحويل الموسيقى الأندينية إلى موسيقى عالمية، وكذلك ما إذا كانت شعشة فقيرة للعناصر التى تمزجها أو على العكس من ذلك عملية عبور للحدود ومنبت لأفاق موسيقية جديدة^(٢٧).

ويمكن استخدام التصنيف الذى اقترحه خوسيه ماريا أرجيدس Jose María Ar-
guedas لوضع خريطة مبدئية للمراحل المختلفة للشعر الأندينى- فباستثناء الظهور الحديث للمؤلفين الأفراد، كان الشعر الأندينى يتكون من مؤلفات مجهولة أو جمعية اتخذت شكل الأغنية. ويقترح أرجيدس Arguedas أنه فى خلال الفترة الاستعمارية وحتى القرن العشرين، كانت «العزلة الكونية» الاتجاه السائد والمميز للشعر المكتوب

بلغة الكوشوا Quechua: وكان هذا رد فعل للتدمير الجزئي الذي ألحقه الاستعمار الإسباني بالعالم الأنديني^(٢٨). ولا يزال الكون التقليدي موجوداً من خلال كل الطرق التي استمرت بها الأرض، السماء، والعالم السفلي في التواجد كمستودع لحفظ النظام الرمزي المحلي، برغم كل الحيل الإسبانية. وتأثير هذه العزلة في هذا السياق هو العزلة (بعيداً عن الكومينيداد Comunidad أو الحبيب) داخل الطبيعة، وليس الانعزال عن الطبيعة، وما بدأ يحدث في الشعر الكوشوي Quechua في الأربعينيات من هذا القرن، والذي يتزامن مع التغلغل المتزايد للطرق والوسائل الأخرى الساعية لعملية التحديث في الهضاب العليا وبداية عملية الهجرة الجماعية للمدن، ما بدأ يحدث هو التعبير عن عزلة فردية تامة، حيث تفسح وشائج الاتصال اللغوية، الثقافية والقراءة المجال لعملية التنويع، التشتت والتفكك. ولا يرى هذا التأثير فقط في محتوى الأغاني ولكن - أيضاً - في شكلها: فنظام العلامات الخاص بالتواصل التبادلي بين البشر والأرض، بين الحيوانات والنباتات- والذي أسماه ليفي شتراوس «منطق المتجسد»، ويعني أن الخصائص المادية والدلالية تتزامن- هذا النظام يفسح المجال لعملية التحول إلى الفردانية في المشاعر وانقطاع بين الشخص وبيئته^(٢٩). وتوضح الآيات الأولى في أغنية الوايثو Wayno الشعبية هذا التحول:

فيكونا Vicuna من العشب المنحدر القاسي

لماذا أنت التي تبكين؟

هل أنت أنا حتى تبكي هكذا؟^(٣٠).

وتضرع فيكونا الذي تبدأ به الأغنية يندرج تحت أسلوب «العزلة الكونية»، حيث يكون الحيوان والإنسان مترادفين بشكل تبادلي. ولكن السطرين التاليين من الأغنية يرفضان بوضوح هذه الدلالات اللفظية ويدخلان بنا إلى نظام العزلة الفردية.

وخوسية ماريا أرجيداس كان أحد مجموعة صغيرة متنامية من الشعراء الذين يكتبون باللغة الكوشوية Quechua. ونظرا لأن أعمال أرجيداس هي بالفعل أعمال «أصلية» وليست أعمالاً «تدعى المحلية»، فسوف نناقشها في هذا الفصل بدلاً من الفصل المخصص للثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة، حيث ستم الإشارة إلى روايات

أرجيداس. وأحد الخصائص المهمة لشعره هو رفضه لكل من عدم حركية العزلة الكونية والتأثير المشتت للعزلة الفردية. وبدلاً من ذلك، فهو يحرك الكون الأندينى كعالم بديل وقائم بذاته، حيث تستطيع إبداعيته التي يضرب بها المثل توجيه القدرة التحويلية لتكنولوجيا القرن العشرين نحو صنع حضارة جديدة، وهو المشروع الذى فشلت حكومات وطنية عديدة فى القرنين التاسع عشر والعشرين فى تحقيقه.

ومن المحتمل أن تكون أقوى قصائد أرجيداس هى «صلاة الى خالقنا والأب تويك أمارو»، التي تغزل معاً فى نسيج ملحمى كثيف المعانى الأسطورية للأشياء التالية: أمارو باعتبارها حية مرتبطة بالقدرات التوليدية للعالم السفلى؛ النضال التاريخى للتويك أمارو الثانى من أجل دولة أندينية، غزو الهنود للمدن الساحلية فى البيرو فى القرن العشرين، مراكز الثقافة الغربية، والصور الخيالية للثورة الاجتماعية. وفى قصيدة أخرى، «قصيدة الى الكهرمان الأسود»، لا تُهجر الآلهة الأندينية التقليدية ومفاهيم الزمن والمكان، بل يتم تحويلها إلى حقبة جديدة حيث تستبدل كل الآلهة الخالقة بإبداعية الإنسان التى تسيطر على التكنولوجيا: «الرب الأب، الرب الابن، الرب الروح القدس، أرباب الجبل، الرب انكارى: صدرى يحترق. أنت أنا، أنا أنت، فى القدرة اللانهائية لهذا الكهرمان الأسود؛ الكهرمان الأسود العظيم للعالم العلوى»^(٣١). وبالضبط كما أن تويك أمارو نقل آلهة العالم السفلى من مكانها إلى مكان الفعل التاريخى الثورى، فقد حل الكهرمان الأسود مكان آلهة العالم العلوى، ليعطى بذلك محتوى جديداً للفكرة الاندينية التقليدية، فكرة الروح القدس التى من خلالها، وفقاً للأيمى Laymi، «سيكون لكل شخص أجنحة... ولن يكون هناك مزيد من الطائرات»^(٣٢). ولم يطور أحداً إمكانيات الشعر الكوشوى لأبعد مما وصل إليه أرجيداس، خاصة قدرة هذا الشعر على الإبداع دون التخلي عن التقليد. وأحد المزايم الأساسية لكتابته هو أن الحضارة الأندينية تستطيع فعل نفسى الشيء.

وتكشف الموسيقى الأندينية عن مجموعة من الملامح التقليدية وملامح الابتكار. وهذا التنوع الهائل فى موسيقى الأنديز لا ينعكس فى الأنواع الموجودة فى المراكز الأوروبية. فمثلاً، الوانكاس WanKas القديمة أو الهراويس harauis التى تغنى فى المناسبات الطقسية المهمة وتغنيها نساء يرفعن أيديهن أو تتأنيرن فوق أفواههن

ويحاولن الوصول إلى أعلى درجة صوتية ممكنة، هذا الغناء ليس له علاقة تقريباً بالنغمية الغربية.

وترتبط آلات النفخ، مثل القوينا quena أو الناي الأنديني، والزامبونا Zampona أو المضمار، التي عادة ما تستخدم بمفردها أو بمصاحبة الطبلية، ترتبط هذه الآلات بأساليب الموسيقى المحلية وليس الأساليب المخلطة Mestizo. أما الآلات الوترية، التي قدمت كلها من خلال التأثير الأوروبي، فهي مستخدمة أكثر من قبل المخلطين Mesti-zos. ولكن، ومن الممكن تخيل ذلك، هناك استثناءات، كما في حالة استخدام الهنود للبوب أو الشارنجو Charango (وهي آلة صغيرة على شكل جيتار، تصنع أحياناً من قشور حيوان المدرع). وثناء الاندماجات والتحويلات للعناصر غير الأندينية تتضمن رقصات المقص الموجودة في أياكوشو وماونكاغليكا (البيرو) المستوحاة من موتيفات إسبانية من القرون الوسطى، أو الاستخدام الشائع للساكسفون في وادي مانتارو (البيرو) والذي كان يقدم من خلال خبرة المجندين الإلزاميين في الفرق العسكرية.

وقد أنتجت العشرون سنة الأخيرة، عن طريق التسجيل ووسائل الاتصال الجديدة التي جاءت مع الحركة والتنقل، أنتجت زيادة في عملية التحول إلى الشعبية والنمذجة للتوائم مع النغمية الغربية وعملية التحول إلى العالمية (مثلاً، El Condor Pasa التي سجلها سيمون Simon وجارفنكل Garfinkel). ومع ذلك، تظل الموسيقى في الهضاب العليا الجنوبية في البيرو وعلى طول المنطقة السهلية في بوليفيا، مطمورة داخل دورة الفصول السنوية وطقوسها ولوانمها الرمزية: فالموضوعات والآلات مرتبطة بشكل قوي بلحظات معينة في السنة، وهي بهذا المعنى غير قابلة للنقل.

وترتبط آلات النفخ بالموسم المطير، العالم السفلي والموتى، بينما تنتمي الآلات الوترية إلى موسم الجفاف. وتمتد معاني التقسيم إلى أن الماء يكون عكس الريح: فالماء متعلق بالطاقة المتحررة من الجسد المرتبطة بالموت، وهو شكل من الطاقة متماثل مع العمل الجماعي على الأرض التي تسيطر على الموسم الرطب، بينما تميز الريح الفصل الجاف وتتجارب مع العملية المتفردة لعملية الاستيلاء الخاص^(٣٢). وما ذكر سابقاً ما هو إلا قلة من الارتباطات المتعددة بين الموسيقى والحياة اليومية. وتستخدم

الموسيقى لتحديد صفات معينة للوقت بطرق ما ولا تزال هذه الطرق تحتاج إلى البحث. وتعتبر الموسيقى - أيضاً- امتداداً لقوى كونية معينة، كما فى حالة تقديم الآلات الموسيقية كعطايا سنوياً بجانب نهر أو شلال، حتى يستطيع الماء أن يقدم ألحاناً جديدة. وهذه أماكن ذات خطورة، نظراً لأن السيرانه الـ Sirenas الذين يرأسونها من الممكن أن يجعلوا شخصاً ما مجنوناً. و Sirena تعنى كائنات إسطورية وكما الحال غالباً فى المعتقدات الأندينية، فإن استخدام مصطلح أوروبى «مقبول» (غالباً مسيحي) نفع بشكل استراتيجي فى حماية الممارسات المحلية من الاضطهاد^(٣٤).

ومن الناحية الأخرى، فإن محاولات فرض المفاهيم المسيحية على المفاهيم المحلية بواسطة الأوامر الدينية فى القرن السادس عشر مثل بناء الكنائس على المزارات المقدسة المحلية، كان الهدف منها تسهيل عملية التنصير. ومن الممكن أخذ الاحتفالات الأندينية الكبرى ورحلات الحج كحالات اختبار للمدى الذى وصلت اليه عملية التنصير. فهذه الاحتفالات والمناسبات هى أهم الأحداث الاجتماعية والسياسية على المستوى الإقليمى. وتتناقض هذه الاحتفالات مع الاحتفالات الأقل أهمية التى تعقد سنوياً بمناسبة الاستقلال الوطنى، ولقد كان هناك مناقشة مهمة حول مدى تأثير الازدراء الكارنيفالى للسلطة الاستعمارية الإسبانية فى احتفالات مثل الاحتفال الشهير فيرجن دل كارمن بوكارتامبو (عذراء قديسة)، البيرو، فى المقاومة السياسية، أو ما إذا كانت لعملية العكس المؤقت لأبنية السلطة تأثير تعويضى.

والسؤال معقد وللتوصل إلى إجابة مرضية يجب النظر إلى مجموعتين من المشاكل الأولى تتعلق بمفاهيم الأندين عن التاريخ. فإذا كان صحيحاً، كما أشارت أوليفيا هارس Olivia Harris أن تتابع العصور الماضية يعود سنوياً فى صورة تعاقب الفصول الطقسى، وإذا أصبحت هذه الحركة الدائرية حركة حلزونية صاعدة نحو المستقبل، إذا كان ذلك صحيحاً فإن التبدلات أو الانقلاب واستعادة بنى السلطة لا تشير بالضرورة إلى رؤية ثابتة أو غير متغيرة^(٣٥). والمنطقة الإشكالية الثانية تتعلق بالعلاقات المتبادلة للثقافتين الأندينية وغير الأندينية. دعنا ننظر إلى بعض الطرق التى تقدم لنا من خلالها الاحتفالات ورحلات الحج سياقاً للمناقشة، قبل الانتقال نهائياً إلى مسألة الوعي الطبقي والوعي العرقي.

ويجب فهم التمازج بين التقاليد الأندينية والتقاليد الثقافية المسيحية باعتباره، من ناحية، ناشئاً عن «الرغبة في فهم الغزو الأوروبي ونتائج». ولكن، من الضروري أن نتذكر، في نفس الوقت، أن هذه التمازجات لا تتضمن بالضرورة معنى واحداً: فالعلامات سوف «تقرأ بشكل مختلف وفقاً لعالم المتلقي الثقافي»^(٣٦). وهكذا عندما نضع هذه النقطة في الاعتبار، سنرى أن شخصيات الشيطان الشهيرة الخاصة باحتفال الأورو في بوليفيا يمكن اعتبارها تمازجاً سوف يختلف تفسيره حسب وضع الراى (سواء كانت شخصيات العالم السفلى المحلية مرتبطة بالتعدين أو بالتمثيلات المسيحية للشر). وهناك أيضاً عامل حيوي آخر هو التنافس على السيطرة على «العاصمة الرمزية»، أى امتلاك والتحكم في علامات الشرعية الثقافية. ويلاحظ هذا بشكل خاص في أكبر رحلات الحج الأندينية وهي رحلة كولار ريتي C,ollar Riti، في جنوب كوسكو، التي تتميز بوجود تمثيلات عرقية عديدة (تشمل كل من قبائل الغابة وجماعات الهضاب العليا) وأيضاً مشاركة فئات مختلفة (مدنيين، ريفيين، مغلطين Mstizo وهنود). وهناك - أيضاً - التنافس المتزايد بين السلطات المسيحية والسلطات الهندية التقليدية على السيطرة على الأفعال الطقسية الرئيسية وعلى تنظيم المشاركين.

وأحد المظاهر الممتعة في رحلة C,ollar Riti هي ألعاب الفلوس، حيث تقدم القرابين في شكل أوراق مالية مصنوعة للعب أو رأس مال في شكل سيارات لورى مصغرة من النوع المخصص للعب، وهدف هذه اللعبة هو الدعوة لزيادة القيمة. والتمازج هنا بين الطقوس الزراعية الخاصة بنمو المحاصيل وبين الفكرة الرأس مالية الخاصة بالقيمة والنمو. هل يعد هذا مثلاً لقدرة الأندين على التجاوب الإبداعي، كما في عبارة بلات Platt، مع المفاهيم الغربية الحديثة؟ إن المعجم الذى يستخدمه المرء سوف بلا شك يؤثر بشكل حاسم على الطريقة التى يتعامل بها مع الظاهرة. ودعنا نوسع مجال المناقشة هنا لتتحدث عن تأثير عملية التحديث على منطقة الأندين.

لقد أدت البحوث الأخيرة عن عمال المناجم البوليفيين إلى أن يعتقد ويبر Weber أن الوعى العرقى قد «أُزيح بعيداً بسبب التوسع فى السوق»^(٣٧). ويتساءل بلات عما إذا كانت عملية التماثل بين عالم المناجم وبين تيو Tio (شخصية شيطانية تنتمى للعالم السفلى تقدم لهم الشُعَلات llamas كأضحيان من أجل الحماية) أحد عمليات

الامتلاك السحري أو إذا ما كانت دليلاً على التماسك الطبقي، ويقترح بلات أنه يمكن تفسير رقصات الأورورو بأى من الطريقتين؛ فهناك «استمرارية تغييرية»، بين التمثيلات الجمعية للفلاحين وبين تمثيلات عمال المناجم الذين يتحولون إلى طبقة البروليتاريا^(٣٨). وبذلك يصبح رأى مايكل توسيج Michael Taussig بأن الشيطان يمثل رفض الفلاح للإنتاج الرأسمالي، خاصة تأثيره على السلع السحرية، يصبح ذلك رأياً مُضللاً فى حالة الأنديين لأكثر من سبب.

فالشيطان بالنسبة للفلاحين الأنديين، فى المقام الأول، هو شىء مركب وليس فقط شخصية شريرة، ولا يمكن تقليصه إلى فكرة المسيحية عن الشر.

ويعنى أوسع، يتم تمثل الإنتاج الرأسمالى لأغراض تفسيرية خاصة بمفاهيم الطاقة والقدرة المحيطة بالإنتاج الزراعى. ونتيجة لذلك، فإن الموقف الأندىنى من السلع السحرية هو إعادة تفسيرها باعتبارها شكل من أشكال التضحية التى لا تعتبر فعل «مقاومة» ولكن اعتراف وكشف «للسحر»، الرأسمالى، بمعنى آخر، اعتراف وكشف لا عقلانية الرأسمالية التى تضحى بالبشر من أجل الإنتاج للربح^(٣٩). ويجب أن يحاط العمل- خاصة أعمال التعدين ؛ لأنها تمثل اعتداءً على أرواح الجبل- بأفعال طقسية من أجل السيطرة على العملية الإنتاجية من خلال أبعادها التضحية. وبهذا المعنى، تتمازج الطقوس الأندىنية مع الوعى الطبقي ، الذى يمثل نوعاً آخر من الاستيلاء على السلطة .

وفى ضوء كل ما سبق، علينا أن نجد طرقاً لتحليل كيف تتضمن العمليات عبر - الثقافية فى أمريكا اللاتينية مناسبات ذات معانٍ متجاوزة ولكن مختلفة وهذا سوف يسمح، مثلاً، بأن توضع المذابح المسيحية فى المزارات المقدسة القديمة «ليس كفرض» رغم تعطش المسيحيين لذلك، ولكن كنوع من التعايش والتواجد معاً لأشكال دينية متطابقة والتى لا تمحو واحدة الأخرى»^(٤٠).

ومن الممكن أن تكون هذه القدرة على المعالجة الابتكارية لمجموعات متجاوزة وغير متجانسة - فى نفس الوقت - من العلامات شيئاً اعتاد الناس على فعله فى دولة أندىنية متعددة الاعراق فى فترة ما قبل التواجد الإسبانى. وبالتأكيد، إنها ديناميكية

الثقافة الحديثة التي تسعى إلى التجانس التي تجعل من الصعب فهم التطابق أو الازدواج ، حسب أين يضع المرء نفسه عند تفسير إستراتيجيات الشعب المستعمر .

رحلة إلى المتحف

وإذا ما انتقلنا جغرافياً إلى المكسيك، فسوف تتغير أيضاً الموضوعات المتعلقة بالتعددية الثقافية. وتغييراً فى استخدام كلمة «فولكلور» يساعدنا فى عمل مجس مبْدئى لهذه الاختلافات. وذلك لأن الدولة المكسيكية استخدمت التقاليد الثقافية الفلاحية كعلامات للهوية الوطنية منذ العشرينيات من هذا القرن، فكلمة الفولكلور هنا محملة بمدلولات إيجابية للوحدة الوطنية، وتعطى هذه الكلمة إichاءً بتقدير إيجابى لعملية نزعمها من السياق التي تتضمنه. وهذه الرؤية للفولكلور باعتباره تراثاً وطنياً هي الرؤية السائدة فى معظم دول أمريكا اللاتينية. وفى نفس الوقت، فإن عملية التثاقف فى المكسيك كانت أكثر اكتمالاً، كما يتضح ذلك فى كل من البقاء المتفرق للغات المحلية وفى إدخال المعتقدات الدينية والممارسات المحلية ضمن الرمزية والتصوير الأيقونى الكاثوليكي. فتاريخياً، كان الدين هو المنطقة التي تتحرك نحوها عملية التثاقف، وهذه نقطة سوف نتناولها الآن. أولاً، سوف ندرس عملية إنتاج واستهلاك المنتجات الثقافية الفلاحية كطريقة لتتبع بعض الملامح الرئيسية لعملية المواجهة ما بين الثقافات الحديثة والمدنية وبين الثقافات الريفية التقليدية فى المكسيك. ويستبعد إطارنا المرجعى عن قصد جنوب المكسيك وجواتيمالا، وهى مناطق تتواجد فيها الثقافة المحلية بشكل قوى جداً، وسوف نركز بدلاً من ذلك على الأماكن ذات الحدود الثقافية الفضفاضة. وبهذه الطريقة سوف يصبح من الممكن اختبار الى أى مدى لا تزال الفروق ما بين الثقافة الرأسمالية والثقافة ما قبل الرأسمالية قائمة.

أفضل دراسة عن الاشغال اليدوية وسياقات إنتاجها واستهلاكها المتنوعة فى المكسيك هي الدراسة التي قام بها نستور جارسيا كانكليتي Nestor Garcia Canclini فى كتابه

(٤١) (1982) . وإليك عرضاً لأفكاره الرئيسية. فى السياق الحالى، يسبب استهلاك المدنيين والسياح لهذه المنتجات الثقافية زيادة فى أن تبتعد هذه المنتجات عن سياقها الأسمى وأن يعاد النظر فى مدلولاتها أثناء رحلتها إلى المتحف أو المحلات. بمعنى أوسع، تستبدل استخدامات هذه المنتجات سواء على الأرض، فى المنزل أو فى الطقوس، بتقدير جمالى شديد، وهذه عملية تؤثر بدورها على شكل هذه المنتجات وعلى المواد التى تستخدم فى صنعها. وأمثلة متطرفة لذلك هى عملية التصغير التافهة لـ«فن المطار» أو عندما يصبح الحرفيون فنانيين فيدخلون بذلك دوائر مختلفة تماماً للإنتاج والاستهلاك .

وتاريخياً، فقد تلقت الرحلة الى المتحف أول دفعة لها عندما افتتح الرئيس أوبرجون Obregon، عشية الذكرى المئوية للاستقلال (1921)، معرضاً للمشغولات اليدوية، والتى كانت تسمى فى تلك الأيام، الفن الشعبى، أو الصناعات النموذجية (٤٢) . وفى عام 1938، افتتح المتحف الإقليمى للفنون والصناعات الشعبية فى باتزكووارو Patzcuaro ، حيث وافق أول مؤتمر للسكان الأصليين، بعد عامين من افتتاح المتحف، على قرار يدعو إلى «حماية الفنون الشعبية الخاصة بالسكان الأصليين عن طريق المنظمات الوطنية». وقد تضاعفت أعداد المنظمات الرسمية خلال أعوام لتصل إلى الذروة فى فترة السبعينيات بإنشاء آل فون آرت FONART (المؤسسة الوطنية لتطوير المشغولات اليدوية) التى تدير المحلات، وتنظم عمليات التصدير والمعارض الأولية، وكانت هذه المؤسسة فى مقدمة المؤسسات التى شاركت فى عملية تحويل الفولكلور اللاتينى الأمريكى إلى العالمية. وتقيد عملية تطوير إنتاج المشغولات اليدوية كلا من الفلاحين والدولة: فيستطيع الفلاحون الآن «إطعام عائلاتهم والحفاظ على وحدتها فى القرية التى طالما شعروا بأنهم جزء منها»، وبالنسبة للدولة، «فالمشغولات اليدوية أصبحت مصدر دخل وإيديولوجيا لتحديد هجرة الفلاحين، تلك التى تشكل غزواً للمدن من قبل قوة عمل لا تستطيع الصناعة استيعابها والتى تزيد من حدة المشاكل الخاصة بالسكن، والصحة والتعليم (٤٣) .

ومن المهم أن نتذكر أنه في خلال فترة تتراوح ما بين 25 إلى 30 سنة، أصبحت أغلبية السكان في أمريكا اللاتينية مدينية- فعلى سبيل المثال، كانت نسبة هؤلاء السكان الذين أصبحوا مدينين في البرازيل تبلغ 70٪- وأنه في الوقت الذي انتقلت جموع غفيرة من السكان الريفيين إلى المدن، كان هناك مد عكسي للتأثيرات المدينية داخل الريف، أهم هذه التأثيرات كان انتشار حركة العمل في العقود الأولى وتغلغل وسائل الاتصال الجماهيرية مؤخراً. ولذلك سيكون الأمر مُضَلَّلاً أن نتصور الثقافات المدينية والريفية في حالة نقية، وكذلك الأمر إذا ما نسبنا أهمية عظمى كما يفعل بعض علماء الأنثروبولوجيا، إلى تلك المجموعات التي ليست على اتصال قوى بالمدينة أو التي ليست مزودة الثقافة⁽⁴⁴⁾. وكما يوضح جارسيا كانكيني، فإن الأصالة والحدثة قد ارتبطتا من خلال اعتمادهما على احتياجات متبادلة: الفلاحون يستهلكون المنتجات الصناعية، وهناك طلب على المشغولات الحرفية في المدن. وسنجد أن المنزل الريفي يحتوى على منتجات صناعية مثل الملابس، أفران الغاز، وقدور طبخ مصنوعة من الألمنيوم، وكذلك يحتوى على أشياء محلية يدوية الصنع مثل الفخار وبعض الملابس المنسوجة يدوياً وتلك الأشياء يدوية الصنع هي ما يساعد على الحفاظ على الذاكرة الجمعية المحلية، وهي شيء لم تستطع المنتجات المصنعة بالجملة على نقله. وهذا الموقف ليس «انتقالياً» بين النماذج المثالية للثقافات المدينية والريفية، وإنما نمط ثقافي مستقر في معظم الأنحاء الريفية في أمريكا اللاتينية. ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة أن المنزل الريفي يجمع بين «أفضل الأشياء لكلا العالمين»، إذ إن غالباً ما أحدث تغلغل البضائع الاستهلاكية في المناطق الريفية أزمة وبذلك نشأت احتياجات جديدة للمنتجات المصنعة مما أدى إلى إجبار المنزل الريفي إلى التفكير في موضوع الإنتاج وبالتالي العمل بجهد وساعات طويلة، وبالتالي أصبح من الصعب على العائلة الريفية أن تستمر في المشاركة في الممارسات السحرية الدينية التقليدية. ومع ذلك، يعتمد مستقبل المشغولات اليدوية، بشكل واضح، على قرار المنتجين أنفسهم، إلى أي مدى يجب الحفاظ على الأشكال والتقنيات والخامات التقليدية أو تنويعها، ذلك لأن معيشة هؤلاء المنتجين في خطر.

وقد بدأ الحرفيون الفنيون في أوكوميشو Ocumicho، ميشوكان Michoacan في أواخر الستينيات في إنتاج خزف مرسوم عليه شخصيات شيطانية؛ فالشياطين «تميل إلى الارتباط بعناصر العالم الحديث والتي لا توجد في القرية: الشرطة، الدراجات البخارية، الطائرات. وأضخم خزف رأيته في أوكوميشو Ocumicho كان عبارة عن أوتوبيس يبلغ طوله 60 سنتيمتراً، وممثلًا بشياطين سعيدة تطل خارج النوافذ، وعلى مقدمة الأوتوبيس كتبت الكلمات التالية: «أوكوميشو، المكسيك، لاردو»، والمدينتان الأخيرتان هما المدينتان اللتان يتوجه إليهما المهاجرون للعمل»^(٤٥). ويعتقد جارسيا كانكليني أن الشياطين تؤمن طريقة للتحكم في الآثار المدمرة لعملية التحديث، وذلك بوضعها في داخل مستودع الرموز التقليدي. وعندما سأل كالكليني أحد هؤلاء الفنانين الحرفيين لماذا كانت شياطين مختلفة تتدافع وتتزاحم ليروا أنفسهم في مرآة، في أحد أعماله الخزفية؟ كانت الإجابة كالتالي: «المرأة مظهر خارجي. عندما تنتظر إلى نفسك، أنت هناك. عندما تأخذ المرأة بعيداً فانت لم تعد هناك»^(٤٦). وقد يستدعي ذلك اقتراحاً آخر وهو أن الشياطين أمام المرأة عبارة عن طريقة للتعامل مع الشك الخاص بالهوية الاجتماعية الذي نتج عندما أزيلت عملية التحديث استقرار المجتمعات الثابتة. ومن الممكن أن يتصل ذلك بعملية أخرى وصفها الشاعر المكسيكي أوكتاقيويث في ديوانه تيه العزلة (The Labyrinth of Solitude, 1950) El Laberinto de La Soledad حيث نجد المهاجرين المكسيكيين المهمشين في الولايات المتحدة لا يملكون شيئاً تحت تصرفهم سوى سلسلة من الأقنعة يبنون من خلالها هوية. ويعتبر باث هذه التجربة المكسيكية عن نقص هوية ضرورية تمثيلاً رمزياً لكل البشر.

وتحذف رؤية باث التأثير الرئيسي للانتقال في الثقافة الفلاحية الريفية، ويتبنى بدلاً من ذلك أسلوب العمومية المجردة من السياق، ولقد كان ذلك الأسلوب شائعاً بين المثقفين المكسيكيين حتى عهد قريب.

والسياق الأوسع لهذه التغيرات هو التحول من المعاني الدينية إلى موقف علماني وجمالي من جانب المنتجين والمستهلكين. وقد حدث تغيير مشابه في الفن الأوروبي مع التحول من أعمال العصور الوسطى إلى أعمال عصر النهضة. وفي مقال عن النحات الكبير خواكين لوبيز أنتاي Joaquin Lopez Antay، من أياكوشو Ayacucho، البيرو،

يذكر خوسيه ماريا أرجيداس تأثير التغيرات التي يطلبها الزبائن على عمل هذا النحات^(٤٧) . لويز أنتاي كان صانع مذابيح Retablos، وهو نوع من المذبح الذي يمكن حمله ويتكون من إطار خشبي ذي أبواب تفتح لتكشف عن منظرين وشخصيات مصنوعة من الجص. بشكل تقليدي، يبين المنظر العلوي حيوانات مع حماتها من القساوسة، أما المنظر السفلي فله طابع أكثر دينوية، ويصور مناسبات احتفالية طقسية محلية مثل عملية رسم الحيوانات ومعاملة الحيوانات، التي تشمل - أيضاً - الحيوانات غير الأليفة، وتظهر بعداً سحرياً أو منظماً محلياً للكون. وكان زبائن أنتاي التقليديين من ملاك الأراضي الذين يحتاجون هذه المذابيح Retablos للاستخدام الطقسي ولكن عندما انتبه الرسامون المحليون، وجامعو المشغولات الشعبية من ليما، والسياح إلى أعمال هذا النحات، طلبوا منه موضوعات مختلفة، وبالتالي، بدأ أنتاي تقديم مناظر متنوعة في مذابحه، ولم يعد يقيد نفسه بالمنظر التقليدي نفسه، وبعد ذلك استبدل المنظر العلوي الديني بمنظر يصور العادات الدنيوية. ويحتفى أرجيداس بقدرة أنتاي على التواءم الابتكاري دون التخلي عن ثراء التقليد أو تبني المصطلحات الحديثة، وبذلك حقق استقلاله الفني. فمع تحول العمل من المجال الطقسي أو الشعائري إلى المجال الفني، تتواءم المصطلحات مع هذا التحول. وقد حصل أنتاي على الجائزة الوطنية البيروانية للفن في عام 1975. وفي الثمانينيات، بدأت retablos مذابيح منطقة آياشو تصور مناظر متعلقة بحرب العصابات القائمة بين Sendero Luminoso الطريق المضيء وبين الجيش.

ويستتبع ميركو لاور Mirko Lauer العناصر التي احتشدت لتصنع من ال Retablo المذبح شيئاً: فالمذبح الكاثوليكي المحمول كان في الأصل ضرورة عسكرية، تسمح بتقاطع ما بين المذهب الروحي الهندي أو الوثنية، حيث يصبح الشيء نفسه «حضوراً فعلاً»، هذا من جهة، وبين التمثيلات الرمزية للكاثوليكية الأرثوذكسية من جهة أخرى. ونتيجة لهذه المرونة، يصبح ال Retablo المذبح الشكل الفني الأكثر تناسباً مع الكانفاة المؤطرة، «التمثيل المجرد والعام للفضاء»^(٤٨) . ومع ذلك، ليس من الضروري أن تصبح الكانفاة المؤطرة هي قدر الفنانين الحرفيين، وليست بالضرورة الخيار الوحيد المتاح أمام المنتج: فالفن في البيرو لا يزال «تعبيراً مقصوراً على تطلعات الطبقة البرجوازية

فى العاصمة»^(٤٩). وتشبه التفاعلات والتحولات المعقدة بين المشغولات اليدوية والفن تلك التفاعلات والتحولات المعقدة ما بين الحكايات الشفهية والكتاب، وهذا هو أحد الموضوعات الرئيسية التى سنتناولها فى الفصل الرابع.

ويمكن الآن تقديم بعض الملاحظات حول المصطلحات الفنية والترجمة. وتنشأ مشكلة المصطلحات من حقيقة أن «الفن الشعبى» والفن الفولكلورى يفترضان أن هناك اندماجاً ما بين العوالم المختلفة وهو ما يعد تفكيراً رغبوياً. الفنانون الحرفيون فى إسبانيا الآن ليس لديهم مثل هذه المزايع والادعاءات وأصبح مصطلح Artesania مصطلحاً مفضلاً. ولكن لا يوجد فى اللغة الانجليزية ترجمة مرضية ! لأن مصطلح «مشغولات يدوية» لا تحمل إلا قليلاً من معنى الإنتاج الجماعى أو الرمزية المحلية. وأحياناً يسهم الإسهاب - مثل «أشياء محمولة ثلاثية. البعد»، رغم عدم لياقته - فى وصف المنتجات الجمالية التى لا تتماشى مع تصنيفات الفن الغربى^(٥٠).

الكاثوليكية الشعبية

لا يجب اعتبار التمييزات ما بين المحلى والهيسبانىك Hispanic والتشكيلات ما قبل الرأسمالية والرأسمالية تمييزات متزامنة. فالكاثوليكية الشعبية فى أمريكا اللاتينية الريفية تميل إلى أن تكون تجميع لعناصر محلية ما قبل كولومبية، والكاثوليكية الإسبانية الشعبية التى تنتمى للقرن السادس عشر، وتعاليم الكنيسة الرسمية. والتوازن النسبى ما بين العناصر المحلية والعناصر الإسبانية الذى تحقق فى فترة الاستعمار استمر فى توليد ذاته بشكل مستقر نسبياً حتى الثلاثين عاماً الماضية، والتى تقلص أثناءها انعزال المجتمعات الريفية بشكل كبير. ودعنا الآن ننظر إلى السياق التاريخى قبل أن نتبع خصائص الدين الشعبى، ثم بعد ذلك سوف نتبحر فيما تكشفه هذه الخصائص حول عمليات الانتقال والتبادلات بين التشكيلات ما قبل الرأسمالية والتشكيلات الرأسمالية. وسوف نركز أولاً على المكسيك .

لقد مرَّ المعجم المستخدم لوصف الآخر غير المسيحي بتغيرات تاريخية مهمة. ففي فترة الاستعمار استخدمت كلمة الوثنية للتعبير عن الدين الوثني، ومحو هذه الوثنية كان التبرير الشرعي الرئيسي للاستعمار. ويشير المفهوم الإسباني للوثنية الى الحضور الفعال لما هو مقدس في الأشياء، وهو مفهوم نموذجي بالنسبة للرؤية الإسبانية لديانات الهنود الأصليين، ولكنه مفهوم غير مقبول بالنسبة للكاتوليكية الأرثوذكسية الرسمية. ولكن هذا المفهوم الخاص بتكثيف الإلهي في أشياء خاصة وفريدة كان ينتمي إلى شبكة ثقافية لم تكن تتناسب مع الديانات المحلية، تلك التي كانت أفكارها عن المقدس تنحى إلى أن تكون مرنة ومتفرقة. وهكذا فقد كانت الأصنام نتاج الخيال الإسباني أو نتاج الاهتمام المحلي لتحقيق التوقعات الإسبانية^(٥١). وعكس الوثنية لم تكن كاثوليكية أرثوذكسية تم فرضها بنجاح، وإنما واقع مؤلف من مزيج مختلط من الممارسات والمعتقدات المحلية والشعائر والتصوير الأيقوني الكاثوليكي. وأحد العوامل التي جعلت هذا الواقع ممكناً هو أن المستعمرين أحضروا معهم الكاثوليكية الشعبية التي كانت سائدة في إسبانيا في القرن السادس عشر، والتي استطاعت بسهولة التوافق مع فكرة الحضور الفعال.

وأشهر مثال على استمرار تواجد الدين المحلي داخل التصوير الأيقوني الكاثوليكي هو النموذج المكسيكي لعذراء جوادالوب Virgin of Guadalupe، الذي يجمع، كما رأينا في الفصل الأول، بين ماري الكاثوليكية وتونانتزين Tonantzin، الإلهة الأم عند قبائل الأزتك Aztec. وأصبح القمع غير التام للديانات المحلية محط اهتمام خاص للكنيسة في القرن السابع عشر، عندما تم تعيين «مدمري الوثنية» للتحقيق مع الجماعات السكانية المحلية: إذ لم يعد ينظر إلى الوثنيين باعتبارهم وثنيين فقط وإنما باعتبارهم إنساناً منحرفين وأذكياء قادرين بشكل متافق على مزج ديانتين. وتعد الحكايات الخاصة بالوثنية مصادر قيمة للغاية لإعادة تركيب تاريخ الديانات المحلية. والكلمة الرئيسية الأخرى، بعد الوثنية، هي الخرافة، وهي كلمة ظهرت بعد حركة التنوير وبالتالي بعد الاستقلال، وهي تؤكد على صفة غير المسيحي بالنسبة للمعتقدات أكثر من تأكيدها على اللاعقلانية المفترضة لهذه المعتقدات. وهي كلمة تستخدمها الصفة المتوجهة ناحية أوروبا لفصل أنفسهم عن الثقافة الشعبية، وتتضمن الخرافة،

فى الواقع، الكثير من الكاثوليكية الشعبية. ففى القرن العشرين، أنتجت التدخلات الجمعية لعلم الأنثروبولوجى والسيرالية والأدب إعادة تقييم للخرافة واعتبرتها سحرية، خاصة فكرة «الواقعية السحرية» التى سنناقشها الآن. إن موقف الهنود العدائى تجاه الكاثوليكية يظهر جلياً فى التقرير التالى الخاص بنائب الملك فى البيرو، حول موقف الهنود فى القرن السادس عشر: «إنهم يعبرون عن شك وصعوبة حول بعض جوانب العقيدة: خاصة غموض الثالوث المقدس، وحدة الرب، حب وموت المسيح، عذرية السيدة مريم، العشاء الربانى، والبعث»^(٥٢). ولا يكمل المؤلف ديوجدى تورز Diegode Torres، ليقول لنا الأشياء المستبعدة: ليس كثيراً، غالباً، باستثناء القديسين. والخلافات الكبيرة بين الكاثوليكية الشعبية والكاثوليكية المثقفة، فى القرن العشرين هى ما يلى: تميل الكاثوليكية الشعبية الى استبعاد فكرة الخلاص، وفكرتها عن الخطيئة تتعارض مع اللاهوت الأرثوذكس؛ وليس هناك كبير اهتمام بأسرارها المقدسة، وينظر إلى القس باعتباره موظفاً فى الكنيسة وليس وسيطاً إلى الرب، وهو الدور (دور الوساطة) الذى يتحقق عن طريق الإعجاب بالقديسين الذين غالباً ما ينظر إليهم باعتبارهم «حاضرين بشكل فعال» فى الصور والتماثيل التى تمثلهم، وأيضاً تعطى أهمية أكثر للشعائر والطقوس البينية عن الشعائر الرسمية التابعة للكنيسة^(٥٣). وكيفية تحول القديسين إلى وسائط لنقل المعانى المحلية تتضح من خلال حقيقة أن المبشرين الإسبان الأوائل فى المكسيك ترجموا كلمة (قديس) إلى الكلمة الناهوتلية Nahuatl اكستيتلا Ixtila والتى تشير بالفعل إلى الحضور الفعال والظهور الواضح بدلاً من التمثيل.

إن القيم الدينية فى الريف المكسيكى اليوم لا تهتم بفكرة الخرافى أو السمو الغير مرئى وتهتم بدلاً من ذلك بالأشياء الظاهرة وبالحياة اليومية. كذلك لا تهتم هذه القيم الدينية بالقيم الروحانية مثل «الكمال» الأخلاقى أو سلام الروح؛ ما يهم هو المعيشة اليومية للفرد والعائلة الذين من أجل منفعتهم تطلب مساعدة القديسين^(٥٤). وفى هذا السياق من المهم إضافة أن فكرة الاحتفال Fiesta كقطع مُتَسَامٍ للزمن اليومى لا تتجاوب مع المفاهيم المحلية، التى تتعامل مع المناسبة باعتبارها طريقة لتأكيد ما تنفيه طبيعة عدائية أو مجتمع ظالم^(٥٥). وتشويه آخر هام للخبرة الشعبية التى تنصاع للأفكار المهيمنة حول الهوية الوطنية هو فكرة كارلوس فوينتس Carlos Fuentes التى

ترى أن ماضى الأزتك اختفى «تحت الأرض» داخل كمون أسطوري. وإذا ما كان الماضى ما قبل الكولومبى لا يزال حاضراً فى المكسيك، فهذا لأنه يظل مضمناً فى حياة المكسيكيين، بشكل واضح للمرء إذا أراد أن يرى ذلك. وغير ذلك فلن يكون الأمر سوى أننا نتعامل مع بناء غامض للوعى المكسيكى، كما شيد يونج Jung لوعياً أوروبياً، متوفراً فى شكل رأسمال رمزى ولكن بعيداً عن الحياة العملية للمكسيكيين، خاصة أولئك الذين يعيشون فى المناطق الريفية^(٥٦). وقد اعتمد كل من باث وفوينتس بشكل رئيسى على كتاب ثجورنى Sejourne عن الديانة الأزتكية التى تقوم بعملية التسامى والتتصير^(٥٧).

وكما يشير خيمينز Gimenez، فإن «الدين الرسمى... يواجه الدين الشعبى بقوة العدوان الرمزى، مكانة كوزموبوليتانية، وادعاء بالعالمية تضع المحلية... والشفرات الثقافية الخاصة بالحضارة الفلاحية فى خطر شديد»^(٥٨). وبالتالى فإن الحفاظ على الاتجاهات المحلية نحو المقدس هو طريقة حاسمة للمحافظة على الاستقلالية والهوية. والتعبير النموذجى عن التدين المحلى يتجلى فى رحلة الحج، التى تضم غالبية السكان المحليين فى «عملية تعاون وتضامن ضخمة». والمثل الذى يطرحه خيمينز Gimenez هو رحلة الحج السنوية إلى حرم شالما Chailma، الذى يقع جنوب شرق مدينة مكسيكو. وشالما هى مكان أحد المزارات المقدسة ما قبل الهيسبانية، «صنم». ويكشف أحد التقارير الرسمية عن العنف الرمزى الذى تضمنته عملية تأسيس الضريح المسيحى: «لقد عانى الصنم المكروه من التخطيم والهزيمة التامة، وألقى به إلى الأرض بشكل مُذل، ونقل إلى مجرد شذرات أمام الصورة المقدسة»^(٥٩). ورغم ذلك، تم التوفيق بين الواقع الحالى والهوية التاريخية من خلال شخصية القديس الراعى، التى تلعب دوراً، من خلال تجسيدها وحمايتها للمجتمع بأكمله، شبيه بذلك الذى كان يلعبه الإله الحافظ لقبيلة كالبولى Calpulli، قبيلة منذ فترة ما قبل الكولومبية، والتى أعيد تعريفها باسم باريو barrio تحت الحكم الإسباني.

والتوفيق هنا لا يعنى التصاق ضعيف بالكاثوليكية: إذ إن «أعظم تكريس للقديسين وعادات كاثوليكية أخرى يحدث فى المجتمعات التقليدية، تلك التى تحافظ بشدة على المعتقدات والممارسات الدينية ما قبل الهسبانية»^(٦٠). فبالمقارنة مع منطقة

الأندين، حيث تتواجد الممارسات الدينية المحلية مع الممارسات الكاثوليكية، نجد في منطقة وسط المكسيك أن العناصر ما قبل الهسبانية التي استمرت في التواجد هي تلك «المضمنة، والخاضعة للمعتقدات والرموز الكاثوليكية». وأحد الملامح المثيرة لعملية التناقص التاريخية هو الاتحاد الانتقائي مع الآلهة المحلية الأصلية، «تطابق القوى الخرافية الراعية للصوفية المحلية مع قوى الشر والمدافعين الخرافيين للعامة مع الشخصيات المقدسة في الهيكل المسيحي». وفي محاولة الكنيسة للارتقاء بكاثوليكية حديثة خلال العقود الثلاثة الماضية، دخلت الكنيسة مرة أخرى في هجوم ضد الدين الشعبي. ومثال على ذلك هو «القداس عبر - الأمريكي» Pan American Mass مع فرق المارياشي الموسيقية المكسيكية وموسيقى أمريكا الجنوبية الفولكلورية يقودهم جميعاً أسقف مكسيكي، والهدف من هذا القداس هو جذب السياحة. وأحد العناصر القوية التي دفعت للتغيير هو أن تكلفة الأزياء والرعاية ترتفع بشكل يتجاوز قدرات المنازل الريفية؛ فالصرف على هذه الاحتفالات Fiestas يحد من تراكم رأس المال لتحسين حالة الأرض^(٦١).

وقد استمرت المعتقدات الشعبية- سواء الخرافة أو السحر، حسب موقفك- في التواجد بشكل ملحوظ في أمريكا اللاتينية، وسوف نعطي هنا مثلاً رغم مخاطرتنا بتحويل هذه المعتقدات إلى فولكلور نتيجة إبعادها عن السياق التاريخي والاجتماعي الذي أشرنا إليه سابقاً، وهذا المثال مستوحى من تلك النماذج الذي ذكرها جى انجهام J. Ingham. إن حالة السوستو Susto تعتبر خطيرة؛ لأنها تسبب خروج الروح (أو أحد الأرواح) من الجسد؛ وربما يكون المرادف لذلك في الطب الغربي هو الاكتئاب أو القلق. وعندما تغادر الروح الجسد، لهذا السبب أو ذاك، يتم اللجوء إلى عدد من العلاجات الطقسية، مثل استدعاء أسماء القديسين في ناهوتل Nahuatl أثناء ضرب المريض بحبوب القمح. أما معتقدات الموت، التي تتطوى على أفكار معقدة حول الروح أو الأرواح، أو أفكار ما قبل كولومبية و/أو أفكار الكاثوليكية الشعبية الأوروبية، فقد استمرت هذه المعتقدات والأفكار بشكل قوى جداً. والمثال المشهور جداً هو تقديم الطعام إلى الموتى في يوم عيد القديسين. وهناك طقوس متنوعة تستخدم فيها الأعشاب من قبل الزوجات من أجل السيطرة على الأزواج ومنعهم من الهروب مع نساء

أخريات: فهناك التولاش Tolaache فى المكسيك والشاميكو Chamico فى البيرو. وتمارس الطقوس أيضا للتحكم فى المناخ. ففى المكسيك، مفتاح مقيمى الشعائر هم ما يطلق عليهم Graniceros، وهم أناس صعقهم البرق.

كذلك ، توجد مناطق أخرى تتسيدها المعتقدات الشعبية مثل Los aires, mal de Viento, Maldejojo, dano وكل هذه الأشياء تتعلق بفكرة تأثير الشر وطرق إزالته.

ولكن مثل هذه القوائم مضللة ؛ لأنها تتجاهل الاختلافات ليس فقط بين الأنواع المتعددة من التفكير ولكن أيضاً الاختلافات بين مواقف تاريخية مختلفة تماماً وبالتالي بين معانٍ مختلفة جداً. ولا يوجد معانٍ ثابتة يمكن الاعتماد عليها، كما يرغب بعض المتخصصين فى الفولكلور، ولكن توجد مواقف تاريخية مختلفة تتقاطع، لها ثوابتها المتنوعة وتغيراتها المختلفة. ودعنا الآن ندرس حالة القديس الشعبى الفنزويلي خوسيه جريجريو هرناندز Jose Gregario Hernandez. كان هرناندز طبيباً يمارس مهنته فى منطقة ريفية. عقب وفاته مباشرة (فى 1919)، بدأت الإشاعات تنتشر حول الكرامات التى حدثت أثناء شفاعته، وبدأت الحكايات تنتشر حول العلاجات الإعجازية التى تحدث بالقرب من قبره^(١٢). وهو الآن موضع إعجاب وإخلاص الجماهير، وبدأ الفاتيكان النظر فى أمر إعلان قداسته بعد وفاته. ولكن فى الواقع- لقد بدأت عملية نقدية فى خلال الفترة التى تحول فيها اقتصاد البرازيل من الاقتصاد القائم على زراعة البن إلى الاقتصاد القائم على استخراج وتصدير النفط، وبالتالي انتهت عزلة الجماهير الريفية. ويحتوى مزار هرناندز على عناصر تنتمى إلى كل من الحداثة والتقليد، ويعكس المزار محاولات الانتقال التى قام بها الخيال الشعبى. فعلى سبيل المثال، يعالج هرناندز الأمراض الطبيعية، وليس الأمراض ما فوق الطبيعية، وذلك من خلال وساطة طقسية. وتجسد صورته وصفاته، ولكنه - أيضاً - ينطوى على «قدرات معدية» أو «الحضور الفعال». ونظرا لتركيبته التوافقية فقد «ساهم ذلك فى تبديد بعض التناقض المتعلق ببنية المجتمع الذى عادة ما يصاحب التغير الاجتماعى»^(١٣). وقد استخدم الفنان الكولومبى جى سى يوريب J.C.Urbe فى لوحته الشهيرة «إعلان الحب لفنزويلا»، صورة هرناندز داخل سلسلة من التناقضات الساخرة. فشكل القلب المقدس، وهو الرمز الرئيسى الكاثوليكي للهوية الوطنية الرسمية، ثم صنعه من مجموعة من الأحجار الملونة

الرخيصة، والتي «تشكل ليس فقط قلباً وإنما أيضاً شفاه»^(٦٤) . ويدخل رسم القلب في نحو ٤٢ صورة لهرناردز (وهو مرتدياً بدلة، رابطة عنق، وقبعة)، صنعت كلها ألياً بالجملة. وفي هذا الفضاء الساخر يحتشد القرن السادس عشر والقرن العشرين، المقدس والدنيوي، الخيال الشعبي المجهول والفن الشعبي الموقع، المزار والمتحف، الصور الإعجازية والصور المصنعة بالجملة.

وقد نتج عن المواجهات بين ثقافات ما قبل الرأسمالية والحداثة نقاش مهم جداً حول عملية التثاقف والمقاومة الثقافية. وقد أسهم كتاب مايكل توسيج -Michael Tous sig، The Devil and Commodity Fetishism in Latin America، اسهاماً عظيماً في هذا النقاش. فهو يرى أن الرأسمالية لها - أيضاً - سحرها، مثل هجوم وغزو قوى البضائع والمال الطفيلية للبشر. لذلك يجب أن نفكر في نقل الإغراء الجنسي من الأشخاص إلى السلع بفضل الرأسمالية، وهكذا يجب أن تفسر المعتقدات الخاصة بالشیطان ليس فقط كمحاولة للتعامل مع الحداثة ولكن - أيضاً - كنقد لها. ففي عام 1914، تم فتح وادی كوكا في وسط كولومبيا للسوق العالمي من خلال إنشاء خط سكة حديد عبر الأنديز إلى المحيط الهادئ. والوضع الحالي للفلاحين في هذه المنطقة لا يعدو أن يكون أكثر من وضع شبه بروليتاري: فهم يملكون قطعاً صغيرة من الأرض، ولكنها غير كافية لتلبية كل احتياجات العيش. وبهذا المعنى، فهم يقرعون «بين عصرين وعالمين، البروليتاري والفلاح»^(٦٥) . وفي هذه اللحظة الشعورية، تصبح نظرية نشأة الكون السابق على الوجود، الخاصة بالعمال، جبهة نقدية للمقاومة، أو الوساطة، أو كليهما». ويحدث عقد الشيطان عندما «يصنع عمال مزارع السكر الذكور... عقداً مع الشيطان من أجل زيادة الإنتاج، ومن ثم زيادة الأجور»^(٦٦) . ولكن، يتضمن العقد أن لا تستخدم العوائد في تحسين الأرض، وإنما يجب أن تستهلك على الفور، ويقود العقد إلى موت قبل الأوان. ويجد توسيج Taussig هنا صورة للجذب والدمار الناتج عن النمو الرأسمالي القائم على قيمة التبادل، في مقابل التمييز الخاص بنظام التبادل والتجديد الذاتي القائم على قيمة الاستعمال.

وهذه الموضوعات أساسية جداً لمعرفة وفهم ماهية الثقافات الشعبية. وإحدى المشاكل التي تنشأ من معالجة توسيج تكمن في أن المقاومة يجب أن تتضمن إعادة

إنتاج نفس شروطها للبقاء، وهو، فى هذا المجال، يعزل الأفعال الرمزية داخل مقاومة متوقعة من ثقافة "ما قبل الرأسمالية"، وهى مقاومة لا تحدث بالضرورة، على الأقل على المستوى العام. وهو لا يحلل بعمق كاف كل الطرق التى تتعايش وتتصل من خلالها أنماط الإنتاج المختلفة على الصعيدين الاقتصادى والثقافى. فهو يقدم قيمة التبادل باعتبارها قوة سلبية فقط، ولا يعترف بأن تحرير هذه القيمة للعلاقات الاجتماعية من قيودها الموروثة وإقليميتها هو شىء إيجابى أذى، مثلاً، الى جعل هجرة البشر، والمشغولات الفنية والرموز ممكنة. وربما بدلاً من أن تكون الحالتان من الإغراء متعارضتين، ربما يعكسان بعضهما البعض، وهذه إمكانية مقترحة من قبل الدور الذى تلعبه معتقدات الشر الأندينية المشار إليها سابقاً. وإذا كان هذا هو الحال فإن إيجاد مصدر لمقاومة الرأسمالية فى الثقافات ما قبل الرأسمالية ربما يكون أمراً غير قابل للتحقق. ومع ذلك، فإن خلاصة توسيع تقدم تحدياً له مصداقية: «من الممكن أن يتأثر مجتمع ما وبطرق متعددة بالعالم الرأسمالى الأوسع، ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة أن يصبح هذا المجتمع نسخة متطابقة من المجتمع الأكبر والاقتصاد العالمى»^(٦٧). ويصر لاور Lauer، بالمثل، على أن النتائج المختلفة المترتبة على المواجهة ما بين التقليد الأندينى والحدثة الرأسمالية فى البيرو ممكنة الحدوث: ليس فقط لأن الأول يمتلك أشكال ثقافية فريدة من نوعها، ولكن لأن الأخيرة أيضاً «مختلفة بشكل جذرى عن الانماط الدينية والمحلية المختلفة للرأسمالية» فى الدول المتقدمة^(٦٨).

ومن المهم أيضاً وضع تحذير جارسيا كانليني فى الاعتبار: «رغم أن التنمية الرأسمالية تميل نحو استيعاب ونمذجة أشكال الإنتاج المادى والثقافى التى سبقتها، فإن خضوع المجتمعات التقليدية لا يمكن أن يتم بشكل تام نظراً لعدم قدرة الرأسمالية الصناعية ذاتها على توفير العمل والثقافة والرعاية الطبية للكل، ونظراً أيضاً لمقاومة الجماعات العرقية التى تدافع عن هويتها»^(٦٩). وفى الأقسام التالية سوف نتجه الى المسرح الشعبى الرفيى والشعر الشفاهى فى شمال شرق البرازيل، وذلك من أجل شرح العلاقة بين شكل معطى والثقافة الفلاحية وبين الطريقة التى تؤثر من خلالها ضغوط عملية التحديث على هذا الشكل.

الثور الرافض: الحياة الفلاحية والمسرح الشعبى

كما رأينا فى الفصل الأول، فإن طبيعة عملية الاستعمار فى البرازيل خلقت القاعدة التى انبنى عليها المجتمع الزراعى التقليدى، وبالتالي نشأة أشكال الثقافة الشعبية التى استمرت فى التواجد خاصة فى شمال وشمال شرق البرازيل، وذلك برغم التوسع السريع فى صناعة الثقافة المدنية.

وقد تركزت الحياة الاجتماعية حول مجموعات أشبه بالقبيلة أو ما يسمى *Paren-tales*، وتقوم هذه المجموعات على شبكة معقدة من علاقات القرابة وروابط قائمة على العرفان بالجيل ما بين الأجيال المختلفة لعائلات الملاك، وأتباعهم وخدمهم. وقد ألغت هذه العلاقات القائمة على التبادل المسافة الاجتماعية بين طبقة الملاك المسيطرة وبين الخاضعين لهم، وبالتالي خفّت حدة الصراعات الاجتماعية التى قد تنشأ نتيجة التوزيع غير العادل للأرض. وينشأ الصراع غالباً ما بين العائلات وبعضها نتيجة النزاع حول قطعة أرض، أو الماشية أو التهجم على شرف العائلة. ولتلافى هذا الصراع، كانت العادة الترحال من منطقة إلى أخرى، ترتيب الزيجات وتكوين علاقات تحالف مع عائلات أخرى. وقد شكلت الشجاعة والإقدام الأساس الذى من خلاله يكتسب الأفراد مكانتهم وتميزهم الاجتماعى.

ونظراً لهذه الظروف، فإن البديل الوحيد لهؤلاء الذين فضلوا أن يكونوا مستقلين هو العيش على هامش المشاريع الزراعية الكولونيلية وذلك بتنمية شكل خاص من أشكال اقتصاد العيش فى المناطق التى لا يشغلها أعضاء طبقة الملاك *Latifundio*. وقد انطوى ذلك على التخلي عن طرق أكثر تقدماً لحرث الأرض وتبنى التقاليد المحلية الخاصة بالزراعة الانتشارية. وعندما تستهلك الأرض، تفتح أراضي جديدة، ويتم الحصول على التغذية من خلال الصيد، جمع الحيوانات وتدجينها. وقد أدت وفرة الأراضي والخوف من الطرد من عليها بسبب توسعات طبقة الملاك الى عدم التحمس لاستخدام تقنيات زراعية أكثر تقدماً. بالإضافة لذلك، ونظراً لعدم وجود أسواق، لم تكن هناك حاجة للمال، كذلك ساهمت المسافة ما بين هؤلاء السكان الرحل والمراكز الحضرية فى ظهور شكل من أشكال الحياة الاجتماعية منفلق على ذاته ومحصن ضد

التغير الاجتماعى. وبنهاية الفترة الاستعمارية، كانت المنطقة الممتدة من الجنوب إلى الأراضى الخلفية فى منطقة الشمال الشرقى، ومارانهاو وأمازونيا قد أصبحت مأهولة بجماعات صغيرة من الفلاحين أطلق عليهم Caipicas، وSertanejos، وCabolos، وتظن هذه المجموعات أكوأخاً مبنية من الطوب اللبن دون أية تصميمات مسبقة يسهل تركها وإعادة بنائها فى أماكن أخرى عندما تصبح التربة فقيرة^(٧٠).

ورغم أن عملية التصنيع والتحديث فى البرازيل قد بدأت فى العشرينيات من القرن العشرين، فإن البناء الاجتماعى الريفى، الذى يتكون من ضياع كبيرة وطبقة من الفلاحين تعيش على حد الكفاف، هذا البناء ظل ثابتاً إلى حد كبير ولم يتغير حتى منتصف هذا القرن. (الاستثناء كان فى منطقة الجنوب، حيث أدت هجرة الأوروبيين، واستخدام تقنيات زراعية متطورة ووجود ضياع أصغر، إلى حدوث تغييرات مهمة). ولكن تقلصت أهمية هذا المجتمع الريفى التقليدى فيما بعد نظراً للهجرة الجماعية التى حدثت من الريف الى المدينة وبسبب عملية الإنطاق الزراعية، وتحتاج العلاقات الاجتماعية والأشكال الثقافية التى أنتجها هذا المجتمع الريفى التقليدى إلى دراسة واعية كى نستطيع فهم ديناميات المجتمع البرازيلى وثقافته. وذلك، كما أشرنا فى الفصل الأول ؛ لأن عملية التحديث الرأسمالية فى البرازيل لم تتضمن عملية تغيير البنى الاجتماعية الأولية ككل، كما حدث فى أوروبا. ولذلك دعنا الآن نفحص بعض أشكال العلاقات الاجتماعية الرئيسية والتى تميز المجتمع الفلاحى فى البرازيل اليوم.

تتم زراعة الأرض بشكل عام من قبل العائلة سواء كانت مستقلة أو عائلة مستأجرة للعمل فى عزبة كبيرة. ونظراً للطبيعة البدائية لتقنيات الزراعة، تضطر العائلات للاعتماد على بعضها البعض من أجل المساعدة المتبادلة، فيعملون معاً لتشكيل جماعات تعاونية صغيرة تعرف باسم Mutiroes، وذلك عندما يتطلب الأمر ذلك^(٧١). وهناك فروق اجتماعية طفيفة فى هذه الجماعات التعاونية؛ فالأعمال المتشابهة يتم القيام بها بشكل جماعى وبذلك تتخلق روابط اجتماعية ينضوى تحتها الفرد ككل وليس ممثل لدور اجتماعى^(٧٢). ولكن نظراً لعيشتهم شبه الرعوية، تميل هذه العائلات إلى أن تكون صغيرة ومفككة وأن تعيش فى عزلة عن بعضها البعض. ويتم التعويض عن هذه الحالة من خلال مؤسسة ال Compadrio والاحتفالات والطقوس المتعددة التى تميز

الكاثوليكية الشعبية الخاصة بالسكان الريفيين. وتتضمن مؤسسة Compadrio روابط وثيقة بين الآباء العربيين والأطفال بالعمودية، والأمهات العربيات والآباء العربيين الذين ينتمون إلى نفس الحى الريفى ، ويمكن أيضاً الطلب من الأشخاص الأثرياء أو نوى النفوذ بأن يقوموا بدور العربيين وذلك لضمان مستقبل الأولاد فى عالم غير مأمون. وتنعكس أهمية هذه العلاقات الخاصة بمؤسسة ال Compodrio فى تدعيم الهوية الجمعية لحي ريفى فى عدد متنوع من الطقوس التى ظهرت من خلال هذه الروابط. وفى شهر يونيو مثلاً، وأثناء احتفالات ساوجاو Saojoao، ينطق ال Compadres المستقبليون صيغة طقسية وهم يقفزون معاً من فوق المشعلة^(٧٣).

وبالنسبة للرحالة الذى لا يعلم هذه الأمور، قد تظهر تلك الأراضى الخلفية أو ال Sertao كإراض غير مأهولة بالسكان ، ولكن نظرة قريبة سوف تكشف أرضاً منقطعة ببضع بيوت متواضعة، ملونة بأزرق زاه ، وردى أو أصفر، تقع أسفل كل منحدر بنعومة ومتوجة بكنيسة صغيرة. ونظراً لأن هؤلاء الفلاحين يعيشون على بعد مسافات كبيرة من المستشفيات أو المدارس، ولأنهم أيضاً يعتمدون على تقنيات زراعية بدائية وفى ظل شبكة علاقات اجتماعية شكلها الحى الريفى، فإن هؤلاء الفلاحين ينشأون ويكبرون متشربين بالإيقاعات الطبيعية للفصول. وتشكل التفرعات للقوى الغيبية للقدس الراعى والسيدة العذراء وكذلك معرفة الأعشاب الطبية والممارسات السحرية التى تؤسس علاقة مباشرة مع الإله، تشكل كل هذه الأشياء الوسائل الثقافية التى تقدم الطبيعة من خلالها باعتبارها مرنة وتسمح بالاستخدام للأغراض الإنسانية. ويشكل النقل الشففى لتقاليد الجماعة الثقافية من خلال الأساطير والتعاليم والحكايات والأمثلة والدراما الراقصة فى مجتمع معظمه غير متعلم ولا يقرأ تمثل هذه الأشياء الوسائل التى تتشكل من خلالها المعانى. وبهذا المعنى يمكن القول بأن بعض جوانب البناء الاجتماعى لمجتمع الفلاحين فى البرازيل تشبه تلك الجوانب الخاصة بمجتمعات سبق تعريفها بالبدائية من قبل علماء الأنثروبولوجيا أما الممارسات التى تنتمى لمجالات أخرى فى مجتمعات مركبة وقائمة على مبدأ تقسيم العمل مفصل ومحكم، مثل الزراعة، الصيد، صيد السمك، التعبدين الدينى والتعبير الجمالى، هذه الممارسات تشكل جزءاً من

سلسلة متصلة من الخبرة، بينما ينظم الفن داخل إطار التفسير الأسطوري الدينى للعالم .

ويتضح الإخلاص الدينى أساساً فى الطقوس والاحتفالات التى تحدد فصول العام، المناسبات فى حياة الفرد مثل الميلاد، الزواج والموت، بالإضافة إلى الاحتفالات السنوية بالقدیس الراعى. وكما رأينا سابقاً، مقارنة مع الكاثوليكية الرسمية بتراتبها ونظم عقائدها المعقدة، تتميز الكاثوليكية الشعبية بحاسة الحضور المباشر للأشياء المقدسة والغيبية فى العالم المرئى. فالكانثات الغامضة، القديسين، الشياطين، وأرواح الموتى كلها تسكن الحياة اليومية. ولذلك، فالقساوسة الذين لا غنى عنهم كوسطاء إلى الرب فى الكاثوليكية الرسمية، لا أهمية لهم فى الكاثوليكية الشعبية إذ تقام الاحتفالات الخاصة بالقدیس الراعى والمواكب ورحلة الحج المصاحبة لها دون مساعدة هؤلاء القساوسة. بل إن أهم شخصيتين فى هذا الموضوع هما الكايبيلو Capelao، واعظ من العامة، والفستيرو Festeiro، أو راعى الحفل^(٧٤). والواعظ الذى ينتمى إلى العامة على دراية بالصلوات والممارسات المطلوبة لعبادة القديسين وكذلك القواعد التى تحكم المواكب الدينية وتفاصيل الاحتفالات غير الدينية التى تقام فى نفس الوقت- ويمكن أن تقوم امرأة عجوز بهذه الوظيفة - ومن ثقافة نصف كتابية تضع أهمية كبيرة على النقل الشفاهى لضمان استمرارية التقليد الثقافى، يصبح هؤلاء الوعاظ ممثلين للذاكرة الجمعية للجماعة. أما راعى الحفل، فهو عادة ما يتم اختياره من العائلات الأكثر ازدهاراً، ويكون مسئولاً عن تنظيم الحفل وإمداد الطعام للوليمة الجماعية. وتنقل مجموعة صغيرة تسمى فوليا Folia، وتتكون من راعى الحفل، عدد صغير من الموسيقيين، وشخص يحمل علم القدیس الراعى، تنقل هذه المجموعة فى أنحاء الحى الريفى تغنى، وترقص، وتجمع العطايا والتبرعات للحفل. وتستقبل هذه المجموعة بالعباب نارية مقدمة من كل عائلة ريفية، وقبل أن تقدم الهبات، تغنى الصلوات أمام علم القدیس الراعى. وفى يوم العيد، الكل يأكل سوياً الطعام، ثم يتبع ذلك المواكب. وينتصب القدیس الراعى أو العذراء فوق منصة صغيرة مزينة بدقة وتحمل المنصة على أكتاف المخلصين بينما يتحرك الموكب فى الشوارع.

ويقوم القديس الراعى بدور أشبه بدور الأب العراب المرتبط بأطفاله بالمعمودية من خلال روابط التزام متبادلة. ومن موقعه السامى فوق مذبح الأسرة، يصاحب هذا القديس الراعى الأسرة فى أفرانها، ومحنها، وتمثل صورته المنحوتة فى الخشب أو الطين دليل وجوده المقدس. ونظراً للقدرات الخارقة التى يتمتع بها هذا القديس فدائماً ما تطلب مساعدته فى حال المرض، نزاعات العشاق وخلافات العائلة، أو لحماية اتباعه من الجفاف وسلطة ملاك الأراضى فى حالات النزاع على استخدام الأرض (٧٥) وعادة ما يتخذ شكل العرفان بالجميل رحلة حج إلى المدينة المقدسة، حيث توضع مقدمات النذور فى كنيسة القديس الراعى أو فى كنيسة ظهرت فيها صورة العذراء. وتتضمن مقدمات النذور صوراً لأجزاء من الجسم الذى تمت معالجته: أزرع، رءوس، أرجل وأيد من الخشب أو الطين صنعها فنانون حرفيون محليون، كذلك تتضمن مقدمات النذور صوراً تحمل كلاً موقعاً ومهداة إلى القديس، نعمة عرفاناً بالجميل لموسم حصاد جيد، به هبات من المال وشموع مضاءة. أما أعمال الكفارة مثل تتبع مراحل الصلب والويلمة الدينية فتشتمل على أفعال إخلاصية يمكن من خلالها تحويل القوى المقدسة إلى جانب الرجال والنساء.

وهكذا فالكاثوليكية الشعبية أدائية وأسطورية. فمثل الصورة المعكوسة فى المرأة لنظام الرعاية، فإن العلاقة بين القديسين وأتباعهم المخلصين تتكون من تبادل، فى هذه الحالة، من وعود بالتدخل الإلهى فى ظروف الحياة الصعبة. ومن ذلك، يفهم هذا الأمر فى ضوء إطار معرفى أسطورى يشرح الواقع فى ضوء الأحداث الغامضة والغير عادية التى يصعب إخضاعها للواقع العلمى. فالنظام الاجتماعى يُنظر إليه كجزء من نظام كونى أوسع وليس كمنتج للممارسة الإنسانية خاضع للتغيرات التاريخية. وهكذا، فرغم أن رؤية العالم التى تحكم الكاثوليكية الشعبية قد أنتجت حركات مسيحية حدثت النظام الاجتماعى، كما رأينا فى المناقشة السابقة لموضوع الكانودز Canudos، فإن هذا التحدى لا ينشأ من موقف نقدى إشكالى تجاه الواقع الاجتماعى. وفى الواقع، ففى علم الاجتماع الخاص بالحركات الفلاحية يوجد بعض الخلاف حول ما إذا كانت الحركات المسيحية مثل حركة كانودز تعبيراً عن أشكال ما قبل سياسية للاحتجاج على النظام الرقيق القائم، كما يرى المؤرخ إيريك هوبزبون Eric Hobsbawn، أو أن هذه

الحركات محاولة لإعادة إنتاج بنية نظام الرعاية والالتكالية التي تؤسسها، وذلك كما ترى ماريلا أسورا بيريرا دي كويروز^(٧٦) Maria Isaura Pereira de Queiroz.

وإحدى المكونات الرئيسية للاحتفالات الدينية المخصصة للقديس الراعى هى الممارسات الثقافية التى تحدث فى نفس وقت الاحتفالات والتى، إن تضمنت بعض أشكال المسرح الشعبى، تعرض فى الساحة العامة أمام الكنيسة أو فى أى فضاء مفتوح لأى مزرعة أو عزبة.

وتنشأ العروض المسرحية الشعبية، التى يعرفها الشاعر والفولكلورى ماريو دي أندراد بمسرحيات راقصة (dancas dramaticas)، حول حبكة فنية بسيطة ذات طبيعة دينية أو دنيوية وتتطور الحكمة من خلال الأغنية والرقص. وقد نبعت هذه المسرحيات فى الأصل من مسرحيات الغموض البرتغالية التى ظهرت فى العصور الوسطى أو ما يسمى بالأتوس (مسرحيات دينية) autos الذى يعرض أثناء احتفالات عيد الميلاد وعيد القيامة وكذلك أغانى المديح الخاصة بالقديسين والتى تؤدى أثناءها بعض مشاهد حيواتهم^(٧٧).

وقد جاء المستعمرون البرتغاليون بتقليد الأوتوس autos إلى البرازيل، وانتشر هذا الفن فى الشمال والشمال الشرقى ووصل حتى سانتا كاترينا فى الجنوب. وقد استخدم اليسوعيون هذا الفن فى القرن السادس عشر وضمّنوه شخصيات محلية كى يسهل عليهم عملية تحويل السكان الأصليين الوثنيين إلى المسيحية. وأثناء هجرتهم إلى المناطق الإستوائية، تغير هذا الشكل الأوروبى الأصل بدخول عناصر هندية وثنية وإفريقية والطقوس الإخلاصية المميزة للكاتوليكية الشعبية، ليتبلور هذا الشكل الفنى فى صورة مسرحيات راقصة محلية أصلية^(٧٨). ومن بين تلك المسرحيات استمرت أربعة فقط فى التواجد كنوع حافظت على حيويتها، بالرغم من حدوث بعض التعديلات بها بسبب ديناميات التنمية الرأسمالية، كما سيتضح لاحقاً، وهذه الأنواع هى ال Pastoris، ال Chegancas، ال Cangada وأهمهم ال Reisados. وكل المسرحيات الراقصة تنقسم إلى جزءين: Cortejo أو الموكب الذى يرقص من خلاله المشاركون فى شوارع القرية أو البلدة الصغيرة ويعلنون عن الجزء الثانى وهو الاداء

الحكاىى المسرحى المعروف باسم *embaixada* (سفارة). وكأغلبية المسرحيات الراقصة، تعرض ال *Pastoris* أثناء دورة احتفالات الكريسماس، وتستمر لمدة اثنى عشر يوماً من يوم الكريسماس وحتى السادس من يناير، يوم وصول الملوك الثلاثة إلى بيت لحم ليقدموا هداياهم إلى السيد المسيح. ويرتدى الأطفال والفتية أردية بيضاء لرعاة الغنم وقبعات مزينة بالزهور، ويحملون سلال مملوءة بالفاكهة، البيض وعطايا أخرى، ويرقص هؤلاء الأطفال والفتية بمصاحبة الدفوف وآلة وترية صغيرة تدعى كافاكوينهو- *Cavaquinho*، ويغنون أنواع مختلفة من التراتيل، فالسات، بوليروها، سامبات كتبها وألفها أفراد متعلمون خصيصاً لهذه المناسبة، أمام خلفية مرسوم عليها المزود فى بيت لحم. ويشكل هؤلاء الأطفال والفتية مجموعة شخصيات رمزية متنوعة تتضمن ملائكة ذات أجنحة، الفصول، الفضائل الإنسانية كالإيمان والأمل، النجوم، الشمس، القمر، الأرض، السامرى، كيوييد ومجموعة متنوعة من الحيوانات، وتشكل كل هذه الشخصيات الرمزية جزءاً من المجموعة التى تعلن عن ميلاد المسيح^(٧٩). وتصل المسرحيات إلى ذروتها عندما يغوى الشيطان الراعية المفقودة، التى تدعى أيضاً ليبرتيت، وينقذها من أمير الظلام الملك جبرائيل. ولكن الهجرة الريفية إلى المدن، وعملية تحويل الكريسماس الى عملية تجارية وانتشار تأثير موتيفات الكريسماس الخاصة بالشمال الأمريكى مثل الغزال المنقط بالثلج وبابا نويل، أدت هذه العوامل إلى تقليل ممارسة هذا الفن *auto*، إلى حد ما. ولا تزال مسرحيات *Folia de Reis* التى تتكون من مجموعة صغيرة من الموسيقيين ومهرج أبله وتنتجول من منزل إلى آخر معلنين ميلاد المسيح، لا تزال هذه المسرحيات شائعة بين المهاجرين فى مصانع الحديد والصلب فى ساو باولو.

وترتبط مسرحيات ال *Chegansa* برحلات البرتغاليين البحرية. وعادة ما يتم تمثيل هذه المسرحيات على مركب شراعى رمزى يعود للقرن السادس عشر، وغالباً أمام الكنيسة، وتدر هذه الأوتو *auto* حول المصير الذى يحيق بطاقم قارب يتعرض لعاصفة شديدة فى أعالي البحار. ويقوم القبطان، البحارة، القسيس، الطباخ، وعدد آخر من الضباط البحريين، بحكى الأحداث على سطح القارب بمصاحبة بعض الآلات الوترية فى صورة أغنية وحوار مُغنى. والحدثان الرئيسيان اللذان يشكلان نزوة

المسرحية هما: عندما تتفقد المؤونة يسحب الطاقم القرعة لتقرير من سيسبقون عنه، والأمر الثاني هو أن الشيطان مختبئ داخل أحدهم وقد أتى ليطالب بروح القبطان.

وال Congos أو Longadas، هي مسرحيات تدور حول معارك الملكة المقاتلة جنجا ملكه أنجولا. وبشكل عام تعيد هذه المسرحيات أداء مشهد تتويج ملوك أفريقيا، وحكى أحداث من التاريخ الأفريقي تلك التي لا تزال الذاكرة الجمعية للسلالة المنحدرة من العبيد تحتفظ بها، وذلك من خلال الأغنية والرقص، وغالباً ما يتم دمج الأغاني التعبدية الخاصة بالشخصيات الكاثوليكية السيدة روزارى، القديس بنديكت والروح القدس، تدمج هذه الأغاني فى تلك المسرحيات.

وربما تُعدُّ ال Reisado وتسمى - أيضاً - Bumba- meu- Boi إحدى المسرحيات الراقصة الأكثر ثراءً وغنائيةً وعجائبية، والتي تؤلف ما بين التقاليد الهندية والإفريقية والأيبيرية فى شكل هجين. ويشير مصطلح Reisado، ذى الأصل البرتغالى، إلى عملية تمثيل موضوع مضمن فى أغنية شعبية ليلة ويوم وصول الملوك الثلاثة. وقد كانت العادة فى البرازيل وصلُّ اثنين أو أكثر من ال Reisado بطريقة تعتمد على المبادئ التأليفية المميزة للجناح الموسيقى، أى وصل أجزاء من مسرحيات أخرى، أغانٍ مختلفة وقصائد، عناصر تصميم الرقصات، شخصيات شعبية، مخلوقات خارقة للطبيعة وحيوانات وإسكتشات مستوحاة من الحياة اليومية، كل ذلك يتصل بطريقة ما بحيث يشكل الهيكل الرئيسى للمسرحية- موت وبعث الثور الراقص- فقط النواة التي تتصل بها العناصر الأخرى بشكل شبه اعتباطى^(٨٠). ويعتقد أن المسرحية نبعت من مصادر متعددة، وإذا فوجئ الثور وموته وبعثه يحتوى على معانٍ متعددة ومتداخلة. ويعتقد أن الشخصية الساخرة لثور مصنوع من إطار خشبى مغطى بقطعة قماش ملونة قطنية، ملتصق به قناع ذى قرون، يعتقد أن هذا الثور رقص بين القديسين والملائكة التي شكلت الهيكل الالهى لكل الآلهة المقدسة فى المواكب الدينية القديمة فى البرتغال^(٨١). وعادة ما تقدم هذه المسرحية فى السادس من يناير، وهى متعلقة بميلاد المسيح وتتكون من احتفال أحد الحيوانات الذى يشاهد ميلاد المسيح. وقد استخدم مصطلح Rancho (حظيرة الماشية) لوصف مجموعة الراقصين الذين يمثلون دور رعاية الغنم وهم فى

طريقهم إلى بيت لحم يحملون هدية في صورة نبتة أو حيوان، وتحمل كل مجموعة اسم أحد الحيوانات الموجودة في مزود المسيح: حظائر ماشية للثور والحمار. وقد تأثر هذا التقليد المسيحي بالممارسات الطوطمية الوثنية الإفريقية والهندية، التي يُحتفى فيها بموت وبعث الطوطم. وفي حظائر الخيل، النمرور الأمريكية، الغزلان، والحيات في منطقة الأمازون، يموت الحيوان المخصص بمجموعة معينة ويبعث حياً من جديد. ويشير ماريو دي أندراد إلى أن الشعائر التعبدية للنباتات والحيوانات والتي تعلن عودة الفصول - الخاصة بالمجتمع البدائي- تكشف هذه الشعائر عن إيمان بالقوى الطبيعية العليا التي يجب إرضائها من خلال الرقيات والاسترضاء. ويتضح هذا جلياً في رموز العودة المتكررة لعنصر إيجابى ما والذي يستخدم كواق ضد الخوف من الحرمان، ويتضح ذلك أيضاً في فكرة «موت وبعث الأرض، الشمس، الثور، الحيوان والنبات، والرب»^(٨٢). ومع ذلك، لا يجب النظر إلى استمرارية هذه الشعائر في الثقافة الشعبية المعاصرة باعتبارها تعبيراً فقط عن «بقاء» الرموز الإفريقية والهندية. ويمكن بدلاً من ذلك إرجاع هذا الواقع، كما أشير سابقاً، إلى الطبيعة الخاصة لعملية استعمار الريف البرازيلي، التي رسخت العلاقة ما بين البشر والطبيعة على غرار تلك الخاصة بالمجتمع «البدائي»، وذلك نظراً لمستوى التنمية المتدنى لقوى الإنتاج المرتبطة بالريف البرازيلي.

بالإضافة لذلك، يرتبط الالتصاق الشديد بالثور والذي يتكشف من خلال أهمية ال Bumba-meu-Boi بالثور المهم الذي يلعبه الثور في الاقتصاد الريفي في البرازيل، خاصة أثناء الفترة الاستعمارية عندما ظهر ما يسمى بـ Civilizacao do Couro^(٨٣)، أى طريقة حياة قائمة على استخدام الجلود للملبس والاستخدام المنزلى. وفي أجزاء كبيرة من المناطق الخلفية النائية، تم تخليد حياة مولدى الماشية أو ال Vaqueiros من خلال الأغاني والقصائد التي أشار إليها طلبة الثقافة الشفاهية في البرازيل بـ Ciclo de Vaqueiros. ويتضح هذا الالتصاق أيضاً في عرض ال Bumba- meu- Boi في مارانهاو أثناء الاحتفالات الدينية المخصصة لـ ساوخاو Sao Joao، ووفقاً للأسطورة السائدة، فإن هذا القديس كان يمتلك ثوراً يعرف كيف يرقص، وكان القديس يحب هذا

الثور حباً جمّاً. وفي ليلة ميلاد ساوخاو في 23 يونيو يُعمد الثور المصنوع من مخمل أسود والمطرز بدقة بترتر متعدد الألوان مصوراً للطبيعة، المسيح، والقديسين، يعمد هذا الثور أمام مذبح محاط بالشموع ومعبق برائحة البخور.

وعبارة Bumba- meu- Boi تتعلق باللازمة Eh Bumba وضرب الطبول الذي يتبع كل التواة ولغة يقوم بها الثور الراقص. ويعرفها المشاركون فيها باسم brinquedo (لعبة أو تسلية طريفة)، وتستمر ثماني ساعات وأحياناً تمتد إلى عدة أيام كما في مارانهاو. وفي البداية كانت كل الطبقات تشاهد وتمدح عرض الأوتو auto ، أما الآن فالعرض والجمهور يتكونان من الفلاحين والعمال.

ويفيض البراندي المصنوع من سكر القصب، أثناء العرض، بين الممثلين والمشاهدين على السواء، ويشارك المشاهدون في العمل بهمة: فيغنون مع الكورال ويصفقون للرقص ويحزنون لموت الثور ويفرحون عند بعثه من جديد^(٨٤). وتشجع الموسيقى والرقص على التفاعل ما بين الجمهور والممثلين، وبمساعدة استخدام الأقنعة الكثيرة، يكسر هذا التفاعل أى ادعاء للواقعية، وتشبه ال Bumba في عدد من الجوانب المسرح الشعبي لـ Commedia de Ilarte ، إذ تتمركز المسرحية حول موضوع مبنى بشكل فضفاض. وتنقل المشاهد الدرامية أو تسجل في مخطوطات، ولكن نظراً لأن أغلبية المشاركين أميون، تتعرض النصوص لإعادة الاختلاق والتأليف^(٨٥). ولذلك تعتمد قوة المسرحية على مهارة الممثل في ارتجال الحوار وفي تمكنه من تفسير شخصية ما من خلال الإيماء والميم والرقص. وكما في الدراما الإليزابيثية، يقوم الرجال بأدوار النساء باستثناء المغنية Contadeira، التي تجلس بجانب أوركستر مكون من الطبلـة Za-bumba و ganza (شئ-إسطواني يحتوي بلورات شفافة) ورق، وتغنى عندما تدخل الشخصيات أو تغادر خشبة المسرح.

ويمكن تقسيم الشخصيات إلى ثلاثة أقسام: إنسية، حيوانية، خيالية، والأخيرة مأخوذة من الميثولوجيا الهندية. وأحد أهم الشخصيات الإنسية هو ال Capitao ويعرف أيضاً بـ Cavala Marinho، وهو مالك الثور ويمثل مالك الأرض أو رئيساً سياسياً ذا نفوذ، وتسيطر هذه الشخصية على الجمهور من خلال الحديث، التصفير والغناء.

وهذه الشخصية مصنوعة من إطار على شكل حصان له سلطات، وينزلق الممثل داخل هذا الإطار بطريقة يبدو بها راكب على ظهر الحصان. ويساعده اثنان Vaqueiros أو رعاة بقر، Mateus و Sebastiao، ومسئوليتهما هي رعاية الـ boi ، ماتيوس شرير وعنيف وسباسيتو، الأسود، كسول وأخرق. وهما شخصيتان تشبهان المهرج، ويمسكان بمثانة حيوان مملوء بالهواء ليضربا بها الشخصيات في نهاية كل مشهد ويطردوها خارج خشبة المسرح. وتستمتع كاترينا، وهي سوداء أيضاً، بالرقص والشرب بطريقة سافرة. وبينما يمثل هؤلاء الثلاثة الشخصيات الشعبية، يظهر المهندس، القسيس، والطبيب كشخصيات ممثلة للسلطة. ويمثل البورينها burinha أو الحمار الصغير الذي يمتطيه راعى بقر وحية والثور وهو الأهم، يمثل هذا الحمار الحيوانات. ومثل الثور، تضع هذه الشخصيات الخيالية أقنعة ملتصقة بأطر أكبر من الحجم الحقيقي في الحياة لتؤكد على صفاتهم الغريبة والمخيفة. ومن بين تلك الحيوانات نجد الكايبورا Cai-pora، وهو جنى شرير مأخوذ من الميثولوجيا الهندية ويمثله قنفذ صغير بمنزّر، وهناك بابو babou المخيف وهو شبح حيوان في شكل جمجمة حصان، وهناك مخلوق برأسين يسمى «الميت يحمل الحى»: والشيطان الذي يظهر وهو يبصق النار ويرتدى أجنحة حمراء وسوداء، وله ذيل. وتشكل هذه الشخصيات وعديد غيرها، والموزعة طيلة الحكاية والمشاهد الملحقة بها، الوسائل التي تخلق من خلالها دراما ساخرة، هزلية وخيالية حيث يمتزج المشهد بالآخر بشكل خيالي وحر غير عادي.

ويتكشف قلب الحكاية بالطريقة التالية: يدخل الكاييتو Capitao ممتطيا فرسه الى خشبة المسرح المشكلة من قبل دائرة المشاهدين وينادى على مساعديه، ماتيوس وسباسيتاو، ويطلب بإحضار الثور. يذهب ماتيوس وسباسيتاو ويناديان على الثور باسمه الذي يختلف من منطقة لأخرى. يعلن الكورال عن وصول الثور، يدخل الثور وهو يرقص بشكل جامح، يلف ويترنج ويهاجم الجمهور والكورال والفاكيرو Vaqueiros بدون تمييز. وفجأة ينهار الثور المحبوب ويموت متعباً، يقضى عليه رمح أو ضربة على الرأس. يغنى الكورال أغنية رثاء حزينة:

ثورى المسكين مات

يا إلهي ماذا سيحدث لى الآن؟

سأذهب للبحث عن آخر

فى آخر بياوى Piaui^(٨٦).

يطلب الكابتن من الطبيب معالجة الثور ويطلب ال Capitaio domato من حارس الغاية القبض على المعتدى المسئول عن موت الثور. ودائما ما يؤدي هذا المشهد بشكل هزلى، فيظهر الطبيب كرجل ضرير يتحسس الثور بيديه ويظنه امرأة شابة. وتوزع أجزاء الثور، فى بعض العروض، على أعضاء الجمهور المحروفين بطريقة هزلية وساخرة. وبالتاب، يحل التبيذ الذى يمثل دم الثور محل لحمه. ثم يستدعى القسيس بدوره فى مشهد الاعتراف ويدخل القسيس وهو يرقص ويغنى ويبارك الجمع. ودون وقار، يرثى القسيس لقلة نبيذ سكر القصب ويسأل وهو يتعجب لماذا يشعر بالبرد تحت عباة: هل هى مليئة بالضراء؟ وفى المشاهد الكوميدية التالية يتزوج من كاترينا ماتيوس. وبعد كثير من التوسل والضرب على الرأس بمثانة مملوءة بالهواء، يصف الطبيب علاجاً، وينتشث الثور مجدداً ليتمتع الجماهير الحاضرة متعة لا حد لها. ويغنى الكورال والأركسترا والمثلون بانتشاء إذ يفيض البراندى بغزارة: يمرر الثور القبة حول الجمهور لجمع النقود، يصطف المثلون وياقترب الفجر تغنى الفرقة Cantodeira أغنية وداع حزينة^(٨٧).

ويسهل استخدام الأقنعة فى المسرحية عملية المحاكاة الساخرة لمخزون الشخصيات فى المجتمع الرقيق التقليدى. وتدعو المشاهد المبتذلة التى تبرز نقائص الطبيب ورجل الدين والكابتن، تدعو الجمهور كى يتخذ موقفاً نقدياً تجاه هذه الشخصيات السلطوية، وفى نفس الوقت يحث الضحك على التنفيس عن المشاعر المكبوتة، ويرغم أن الشخصيات التى تمثل «الشعب» مثل كاترينا، ماتيوس وسباسيتنا وقد تم تصويرها بشكل نمطى، من وجهة نظر الطبقة المسيطرة، كسكيرين، غير مسئولين، ومحتالين، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة أن الوظيفة الرئيسية لعرض الأوتو auto هو ممارسة الضبط الاجتماعى وذلك من خلال السخرية من هؤلاء الذين لا يتصرفون وفقاً لقواعد الاجتهاد فى العمل والسلوك الحسن الذى يصفه المجتمع. إذ يتم

السخرية من الشخصيات الرفيعة والوضيعة على السواء، ويشترك الجمهور والممثلون معاً فى حدث يستخدم فيه المسرح والغموض، التشويه والتعبيرات الغير لائقة، والتأكيد على الخيالى والجسد، كل ذلك يقلل من حدة الجدية الضيقة التى يغلغ من خلالها النظام الاجتماعى القائم أية احتمالات لمساعدة تفسيره للواقع. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن الـ Bumba-meu-Boi نشأت من خلال أسلوب التعبير الكرنفالى، الذى يراه باختين، كما وصفه فى كتابه عن رابليه، معارض لـ «كل ما (هو) جاهز ومكتمل ادعاء بالثبات... كل رموز لغة الكارنفال مملوءة بالعناصر العاطفية المثيرة للتغيير والتجديد، مع الحس بنسبية المرح الخاصة بالحقائق والسلطات السائدة»^(٨٨). وهكذا يمكن اعتبار الـ Bumba-meu-Boi شكل من أشكال الثقافة الشعبية ليس فقط لأن الشعب هو الذى يعرضه وينتجه، ولكن أيضاً بالمعنى النقدي والتحررى الأوسع للمصطلح كما ناقشناه فى المقدمة.

ومع تقدم عملية التحديث والتنمية الرأسمالية خلال الثلاثين عاماً الماضية، مر الـ Bumba بتغييرات عديدة. ففى بعض الحالات، لا تكون الـ Bumba مسرحاً راقصاً وإنما تصبح شكلاً من أشكال الإلهام أو التسلية التى يسود فيها العنصر الجمالى على حساب الوظيفة النقدية والمعنى الدينى الميثولوجى. وعلى سبيل المثال، ففى الـ Bumba-meu-Boi التى تعرض فى مارانهاو، ساهمت عدة عمليات فى هذا التحول. فقد تم تضمينها من قبل الصناعة السياحية داخل مناطق الجذب التى تقدم للجمهور الدينى، وذلك من أجل استعادة شىء مما هو مقدس وعجيب وفى نفس الوقت غائب عن منتجات صناعة الثقافة المنمجة والمصنوعة بالجملة. وتدرجياً، تحول الـ Boi الذى كان يعرف بـ brincadeira، ويعتمد على موهبة الابتكار والقدرة الارتجالية، تحول الى عرض متوقع، وإع بذاته، واستبدل الاحتفال الدينى بمشهد مسرحى عادى، ونظراً لأن السياسيين المحليين ورجال الأعمال هم الذين يمولون هذا العرض، فقد تم قمع العنصر النقدي فى المسرحية. وكما أصبح الـ Boi منتجاً رائجاً تجارياً فقد تغير التنظيم الداخلى للمجموعة. ولم يعد يتم الصرف على الـ brincantes كمجموعة ولكن على الأشخاص القادرين على تأمين عائد من الاستثمار. ولم تعد الـ Boi تنتمى جماعياً إلى حى ريفى أو شارع قروى وذلك كى تصبح ملكية خاصة للمستثمرين والمنظمين. ويوجد

الآن فى مارانهاو عروض موازية لـ Sambadromo ، حيث تقام الاحتفالات الكارنفالية السنوية فى ريو، لـ Bumba-meu-Boi وبالإضافة لذلك، تجبر المنافسة ما بين المجموعات المختلفة تلك المجموعات على الاحتفاظ بأفضل مغنيهم وراقصيههم لأعلى سعر، وبالتالي إبقائهم داخل دائرة الإنتاج والاستهلاك التابعة لاقتصاد رأسمالى أوسع، تلك التى لا يستطيعون التحكم فيها والتى تفصل الـ Bumba عن مصدر إلهامها الأصيل.

ومع ذلك، رغم أنه يمكن تعريف هذه العملية، إلا أن ذلك أمر غير حتمى، والعلاقة ما بين الثقافة الشعبية الريفية والثقافة عبر القومية المنبثقة من القطاع الحديث للاقتصاد، تتنوع هذه العلاقة حسب السياق الخاص الذى تحدث فيه هذه المواجهة. ففي بعض التجليات الثقافية التى ستناقشها تالياً، تصبح أشكال الثقافة الشعبية الريفية مرتبطة بالقطاع الحديث بطريقة تسمح لها بالبقاء والنمو بطرق لا تتضمن دائماً تحول هذه الأشكال الى بضاعة منمنجة بشكل تام .

الشعر الشفاهى وفن الحكى

يعد الشعر الذى كتبه الفلاحون من أغنى التقاليد الموجودة فى الثقافة الشعبية الريفية البرازيلية، وللمفارقة يسمى هذا الشعر المكتوب «أدب شفهي». وقريب من هذا التقليد وإن شكلاً نوعاً مختلفاً خاصاً به، شعر الكانتادور Cantadores (المغنون الجواله).

وينبع كلا الشكلين من تقليد أوروبى عام يرجع للقرون الوسطى وإلى حد أقل، إلى تقليد شفهي هندي وإفريقي يرجع الى مصادر متعددة: الحكايات الشعبية، الأساطير، الحكايات الرومانسية الخاصة بالقرون الوسطى، وحكايات المتشردين الإيبيرية. ويشتمل هذا التقليد على الملحمة، عناصر ساخرة، هزلية وخيالية، مشورة أخلاقية، تعاليم دينية وتعليقات نقدية كثيرة على الحياة اليومية وعلى الأحداث التاريخية والجارية^(٨٩).

وقد ظهر هذا الشعر فى شكله المكتوب فى الشمال الشرقى قرابة نهاية القرن التاسع عشر، ورغم أن بداية انتقاله كانت شفوية، إلا أنه بدأ يباع على أبواب الأسواق وأكوخ بيع الكتب فى الشمال الشرقى فى صورة Folhetos أو كتيبات صغيرة. وفى البرتغال، كانت هذه الـ Folhetos أو الكتيبات التى تحكى بطولات ومغامرات الفرسان والأميرات، كانت تعرف بـ literatura de Cordel (أدب الحبل) أو Literatura do Cego (أدب العمى) وذلك لأن هذه المكتبات كانت تعرض على حبل ويبيعها باعة متجولون عمى .

وفى فرنسا القرن السابع عشر، كانت مدينة تروى مركز لشكل شبيه بذلك الإنتاج الأدبى، Literature de Colportage، والذي كان يعرف فى إسبانيا باسم Pliegos Suelos، وفى المستعمرات الإسبانية فى المكسيك، البيرو، الأرجنتين كان يعرف باسم Corridos^(٩٠).

وقد بدأ هذا الشكل الأدبى فى الانقراض من أوروبا فى القرن التاسع عشر. ولكن، فى شمال شرق البرازيل، دفع النمو البطيء للصناعة والتجارة ونشأة الطبقة المتوسطة المتواضعة المصاحب لذلك فى المراكز المدنية، دفع ذلك إلى نمو مؤسسات صغيرة للطباعة. وقد أدى إلغاء العبودية فى 1889 وطرد الفلاحين من الأرض نتيجة للتوسع فى اقتصاد السكر، أدى ذلك إلى خلق جماهير من العمال الريفيين الرحل الذين لم يعودوا قادرين على إعاشة أنفسهم داخل إطار اقتصاد العيش المكتفى بذاته، وبالتالي يزداد اعتماد هؤلاء العمال على الأجر. وقد أدى نمو اقتصاد الأجر بدوره الى خلق سوق استهلاكي فى الـ Sertao لأدب الحبل Literatura de Cordel الذى ينتج فى المدن. وفى نفس الوقت، أدى وجود العمل ذى الراتب تدريجياً إلى تقويض العلاقات الاجتماعية التقليدية التى كانت تميز المجتمع الريفي؛ وحلت العلاقة الغير شخصية التعاقدية القائمة على النقد، جزئياً، محل التوزيع الشخصى للرعاية مقابل الخدمات^(٩١). وهكذا، أدت الاضطرابات الاجتماعية، الفقر، وعدم الأمان الذى ازداد حدة نتيجة الجفاف الحاد الذى أصاب البلاد فى 1879 ، أدى كل ذلك إلى ظهور

الحركات المسيحية التي أصبحت الموضوعات المحورية في العالم الخيالي لأدب الحبل،
Literatura de Cordel.

ومع بداية القرن العشرين وحتى نهاية الثلاثينيات ، كان هناك سلسلة من التمردات قام بها الفقراء في المناطق الخلفية الثانية، وكان عنفهم وبأسهم الذي وجد تعبيراً في رؤى زعمائهم الروحانيين، يشهد على الظلم الاجتماعي للنظام الاجتماعي الريفى في الشمال الشرقى. وقد اتسمت هذه الحركات بنوعين مختلفين، وإن كانا مرتبطين، من ربود الفعل الخاصة بالفلاحين تجاه ظروفهم. تجمع الأتباع حول «نبي» دينى له قدرات إعجازية مزعومة، غالباً ما تتضمن عبادة ثور مقدس؛ وتكوين جماعات من قطاع الطرق معروفين باسم Cangaceiros الذين كانوا يهيمنون في الريف ويعتنون على العزب والإقطاعيات Fazendas ويتورطون في نزاعات مسلحة ضد ملاك الأرض وسلطات الدولة. وأصبح الأنبياء وقطاع الطرق شخصيات محورية في الثقافة الشفهية للشمال الشرقى ، ويصفة خاصة قاطعى الطريق أنطونيو سلفينو (Lampiao) ورفيقته ماريا بونتيا اللذين اشتهر بشجاعتها وغطسرتها وشدهما. والكثير من الكتيبات ذات الموضوعات الدينية أهديت إلى بادر سيسرو، قسيس يقال إن له قدرات علاجية إعجازية ولا يزال يعبد حتى اليوم كقديس (Piale 5). وكان النبي أنطونيو كونسليرو، الذى أعلنت مواعظه المسيحية عن اليوم الذى «سوف تتحول فيه مياه فاسا باريس Vasa-Barris إلى حليب وحوافها إلى خبز مصنوع من الذرة الطوة»^(٩٢) ، كان هذا القس، كما سبق وأشرنا فى الفصل الأول، الزعيم الروحى لمجتمع من المؤمنين مؤسس على مزرعة مهجورة تسمى كانود Canodos.

وتتألف الكتيبات Folheto المصنوعة من ورق بنى رخيص من أربع، ثمان، اثنين وثلاثين أو ست وأربعين صفحة. ورغم أن عدد الصفحات محكوم بالشكل الشعري، إلا أن حقيقة أن عدد الصفحات تضاعف بالأربع فذلك نتيجة تقنيات الطباعة المستخدمة، حيث تطوى الصفحة المطبوعة فى أربع صفحات. وغالباً ما تكون الحكايات الملحمية والحكايات الرومانسية والـ Petejas التى تصف المبارزات الشعرية بين اثنين من المغنيين الجواله Cantadores، غالباً ما تكون هى الأطول فى عدد الصفحات. وهناك

أيضا طرق عديدة ومختلفة لنظم الشعر فبعض القصائد تأخذ شكل عشرة أبيات كما في Martelo agalopado (The galloping Hammer)، ولكن الشكل الأكثر شعبية هو الـ Sextilha (نموذج الست خطوات) وإيقاعه يتوافق مع النموذج التالي ABCBDB:

Caro Leitor, eu te Peco/ Para Ler Com atencao/ Este Livro ate ofim/

Satisfacao/ Se queres Saber Um Pouco/ Da Vida de Lampiao" "Egrande a

وغالبا ما يعرض الـ Folheteiro، بائع الكتيبات، بضاعته في شكل مروحة في حقيبة مفتوحة أو على مقعد صغير. ومن أجل أن يجذب انتباه زبائنه يعرض البائع أيضاً حيواناً عجيباً. وعندما يتجمع عدد كاف من الزبائن يعلن من خلال عبارة مأخوذة من الكتيب أنه «سيغنى». وعند النقطة الأكثر إثارة وتشويقاً، يتوقف البائع عن غنائه ويغرى مستمعيه بشراء الكتيب إذا ما كانوا يريدون معرفة نهاية القصة^(٩٤). وبعد الغلاف أحد الملامح المهمة للكتيب. وكان الغلاف موضحاً بصور ونقوش بسيطة في البدايات، بعد ذلك وتدرجياً أصبح منحوتات خشبية تمثل في أشكال تعبيرية جزئية وبسيطة محتوى القصيدة: وحديثاً، ولأسوء حظ وغم كثير من الطلبة والمعجبين بأدب الحبل، أصبحت الأغلفة التي تنتجها كبريات دور النشر في ساو باولو تشبه أغلفة مجلات العرى الهزلية. واستبدلت الصور المنقوشة في الخشب بتمثيلات متعددة الألوان، وواقعية للامبياء Lampiao وماريا بونيتا أمريكية شمالية، وفي أوضاع أشبه بتلك الخاصة بأدب البورنو المدينى الناعم (Plate 12). وهذه الأغلفة شائعة جداً بين القراء^(٩٥). وبناء على مقابلاتنا مع العمال الريفيين المهاجرين الذين يشتررون هذه الكتيبات، وجدنا أنه بالمقارنة مع النقوش الخشبية التي تعكس فقر أدوات الإنتاج، فإن هذه الأغلفة ذات التقنيات الراقية تمد هؤلاء العمال بإحساس ما بأنهم يشاركون في ثمار الحداثة. وهذا من شأنه أن يثير إحدى المشاكل النظرية المحورية التي أثارناها في المقدمة: إذا ما رفضنا استفتاء الرأي السابق وأيضاً المفهوم الجوهري للشعبي – كتقديرات السوق أو صفة متأصلة لنص أو حرفة فنية – وافترضنا كمفهوم يدل على علاقات السلطة الثقافية بين الجماعات المهمنية والجماعات التابعة، فأى من الأغلفة

يمكن اعتباره شعبياً؟ وإذا ما نظرنا إلى إنتاج وتوزيع أدب الحب، وإلى شكله ومحتواه والتغيرات التي مر بها نتيجة للنمو الرأسمالي، سوف نتوصل إلى حل تقريباً، إلى فهم للاعتبارات المعقدة المضمنة عند محاولة إيجاد هذا الحل.

وحتى الستينيات من هذا القرن، عندما بدأ الحكم الإصلاحى الشعبى وقتها حملات لمحو الأمية، كان أكثر من 50٪ من السكان أميين. وأغلبية هؤلاء السكان يتمركزون فى المناطق الريفية وخاصة الشمال الشرقى للبرازيل. كيف إذن يمكن للمرء أن يفسر الشعبية المتنامية لأدب الحب فى مجتمع ثقافته شفاهية إلى حد كبير؟ إن الـ *Folheto*، منتج ثقافى يستخدم بشكل جماعى. فهو يشتري من أحد تلك الأبواب الخارجية للأسواق فى الشمال الشرقى ويقرأ عاليًا من قِبل شخص متعلم لعائلة أو مجموعة عائلات فى حى ريفى. ويجب على قارئ الكتيب أن يجيد فن الحكى، وتصاحب قراءته نفس التأكيدات الإيقاعية والغنائية التى يستخدمها المغنى الجوال عند القائه لشعر ارتجالى. بالإضافة لذلك، ونظراً لغياب تعليم ابتدائى وثانوى مناسب فإن حفظ وتذكر الكتيبات المقروءة عاليًا يساعد المستمعين على تعلم القراءة فيما بعد. ويقتبس مورو دى ألميدا Mouro de Almeida فى بحثه عن أدب الحب كلام مانويل دى ألميدا فيلهو Maoel de Almeida Filho عندما حكى له الحكاية التالية: عندما كان طفلاً اعتاد الذهاب إلى الأسواق المفتوحة ليستمع إلى الـ *Folheteiro* وهو يلقي محتويات كتيبه على مجموعة من مستمعيه - وفى إحدى المرات، عندما تأثر بجمال ما قد سمعه، اشترى واحداً لنفسه وبدأ تدريجياً يعلم نفسه القراءة^(١٦). ودور الـ *Folheteiro* فى هذه العملية التدريبية مهم جداً؛ لأن فنه كَحَكَاء ومؤد عام يعاد أدائه مرة أخرى فى القراءات الجماعية التى تحدث فى الجلسات العائلية، وهكذا تدخل أجيال المستقبل من الشعراء إلى صنعتهم.

وبينما توجد فئات مختلفة من الـ *Folheteiros*، حسب نوع الكتيب الذى يباع، إلا أن معظم هؤلاء القراء شعراء أنفسهم. ونظراً لأن الشاعر لا يمتلك بالضرورة المال اللازم لطباعة شعره، فيجب على الـ *Folheteiros* أن يبيع شعره لناشر ما، وهذا الناشر يكتسب حق المؤلف فى الطبع. وفى المقابل، يتلقى الشاعر نسبه معينة من

الكتيبات المطبوعة التي يبيعها كى يكسب عيشه^(٩٧). إن أمنية كل Folheteiros أن يكون ناشراً نفسه، وفي بعض الأحيان، أن يكون مؤلفاً- ناشراً- بائعاً- وفي كل مرحلة من مراحل دائرة الإنتاج الشاعر دائماً موجود، سواء كان فلاحاً أو عاملاً ريفياً لبعض الوقت. ويبدأ تدريبه في مرحلة الطفولة بالاستماع إلى المغنين الجواله أو مؤلفي الكتيبات في الأسواق المفتوحة أو جلسات القراءة الجماعية في المنازل ويتشرب المتدرب القواعد الجمالية للوزن والإيقاع في بداية حياته على مستوى اللاوعي، ليصبح جزءاً تاماً وكاملاً في البنية الذهنية لشاعر المستقبل^(٩٨). وهكذا يكون الشاعر تعبيراً أكثر تطوراً لثقافة شفاهية مشتركة، يفهم الواقع فيها من خلال شفرات حكاية والاستخدام الشعري للغة، وتكون فيها عملية تكوين الشاعر غير منفصلة عن حياة عائلة ومجتمع الفلاحين. وكما يشرح الشاعر خواكابليرا Joao Cabelira الذي يعيش في ساو باولو: «إن الحبل الذي تراه هذا كان هو البداية . لقد كنت أقرأ الحكايات الرومانسية، ثم شخص يناديني فأغنى القصيدة. أنا نصف أمي، ولكن الحبل أعطاني رؤية واسعة للأشياء الجميلة المباركة على هذه الأرض. تطورت وفتحت عقلي للكلمات الأكثر صعوبة»^(٩٩).

وهناك جدل كبير حول التصنيف الصحيح لموضوعات أدب الحبل، ولكن لا يزال التصنيف ممكناً إذا ما وضعنا في الاعتبار الواقع الاجتماعي المتغير الذي يشير إليه العديد من الشعراء^(١٠٠). ولهذا فقد اخترنا أن نقاش عدداً صغيراً من الأنواع ذات الأهمية الكبرى. فالقصاصات ذات الأصول الأوروبية والتي تعود إلى القرون الوسطى شائعة جداً وعادة ما يشار إليها باسم Folhetos de tradisao، مثل «حكاية الأميرة بوركيئا»، و«الأميرة ماجالونا»، «شارلمان والفرسان الاثنا عشر»، و«عفو بوليتيا»^(١٠١). ويتصل بهذه الحكايات الرومانسية الحكايات التي يعرفها بعض طلبة الحبل بانتماؤها الى الـ Ciclo do Maravilhoso، التي تقدم عالم البشر بشكل خرافي وعجائبي من خلال وجود مجموعة من الحيوانات، كائنات أسطورية مثل حوريات البحر، الغيلان، الساحرات، المستنذبن، الآلهة الإفريقية، والشخصيات الهندية والإغريقية

الميثولوجية. وقد أصبحت قصيدة «الطاووس الغامض» التي كتبها خوسيه كاميلو دي رزند de Resende فى عام 1938 إحدى كلاسيكيات هذا النوع الذى تتعلق فيه قوانين الطبيعة من جراء التدخل السحرى .

وهناك أيضاً نوع آخر غالباً ما يندرج فى مجموعة الـ Folhetos وهو الشعر الذى يتناول موضوعات صوفية ودينية فعدد لا يحصى من الكتيبات تحتوى على أوصاف رؤىوية لتجارب دينية والحيوات النموذجية للرسل الذين ألهبت قدراتهم الخارقة المزعومة ومواعظهم عن البعث والحساب خيال أتباعهم بأمال مسيحية للخلاص من العوز والجوع. وبهذا المعنى، يكون شاعر الكتيبات موجوداً ليس فقط فى شمال شرق البرازيل ولكن فى أجزاء أخرى من أمريكا اللاتينية : كولومبيا والمكسيك، وبذلك يمكن اعتبار هذا الشاعر رايداً بل ومصدراً أصلياً مهماً للواقعية السحرية- وكما يشير ألكو كاربنتيير Alejo Carpentier فى مقدمته لكتاب (The King- El reino de este Mundo dom of This War, 1949) فإن انتشار الأسطورة والممارسات السحرية ونظريات تفسير الكون المتنوعة فى العالم الثقافى فى أمريكا اللاتينية تسهل عملية ظهور «الأمور العجائبية» فى الحياة اليومية - التى، كما سنرى لاحقاً- سجلها شعراء الحبل- فيكتب كار بنتيير «إن العجائبي فعلا يتحقق» عندما ينشأ من تبديل غير متوقع للواقع (المعجزة)، من تجلٍ مميز للواقع، من إضاءة فريدة تبرز الثراء غير الملحوظ للواقع^(١٠٢). وعادة ما يشار إلى القصائد التى تعرف وتعلق على الحياة اليومية ، على الأحداث الاجتماعية الماضية والحالية، على الظواهر الطبيعية والشخصيات الهامة، بشكل ساخر ولاذع غالباً، يشار إلى هذه القصائد باسم Folhetos de epoca وهذه الـ Folhetos شائعة جداً ربما بسبب أن طرافتها اللاذعة وسخريتها السوداء وحساسيتها لما هو عبثي يصور وجوداً غريباً يمكن تحمله. فمثلاً، عند وفاة الزعيم الشعبوى جتليو فارجاس Getulio Vargas، بيعت أكثر من 70,000 نسخة من الكتيب الذى يحكى ظروف وملابس وفاته. وبالإضافة لذلك، وفى غياب جمهور متعلم وجرائد شعبية، فإن هذه الكتيبات كانت، فى الجزء الأول من هذا القرن، المصدر الرئيسى للمعلومات بالنسبة للسكان الريفيين .

ولا تزال الـ Folhetos تحتفظ بأهميتها حتى اليوم باعتبارها وسائل يغير من خلالها خيال الشاعر وإدراكه النقدي وعمق تفسيره، الحياة اليومية. وقد كان الشاعر ليان روجوميز دى باروس Leandro Gomes de Barros، وهو من أوائل وربما أعظم شاعر فى أدب الحب فى البرازيل، كان ينشر ويبيع شعره ويجمع مادة عن رحلاته فى الشمال الشرقى الفاصل عن طريق السكة الحديد الغربية العظمى Great Western Railway، والتي كان يديرها ويمولها البريطانيون. وقد تضمنت هذه المادة آخر أخبار الحرب بين قطاع الطرق وملاك الأراضي، الرسل وأتباعهم، والعادات المتغيرة وأحداث أخرى كثيرة عادية وغير عادية. ومن الكتيبات ذات الأهمية الخاصة -Folhetos de Valentia، وهى عبارة عن قصائد ملحمية تحكى عن الأعمال الشجاعة لأفراد بطوليين (Plate 13). وتشبه هذه الحكايات الحكايات التى تنتمى للقرون الوسطى عن الفرسان الرحالة. ولكن، فى سياق الـ Sertao، حل ملاك الأراضي محل ملوك أوروبا الإقطاعية الطفلة، بينما تحول الفرسان الشاردين الى قطاع طرق. وقد تم تسجيل مواجهاتهم العنيفة مع الشرطة وملاك الأراضي، ذكائهم فى التغلب على خصومهم، احتقارهم للموت وقدرتهم المذهلة على التحمل فوق طاقة البشر، تم تسجيل كل ذلك فى الشعر من قبل كل شعراء الحب الكبار. ومن الملامح المثيرة فى هذه القصائد أن قطاع الطرق غالباً ما يرون أن لديهم علاقة مميزة مع الشيطان. وبهذا، يبدو أنهم يشاطرون الشياطين طبيعتهم الغامضة: يصورون باعتبارهم مرتكبين للشر، مثل لوسيفر -Lucifer، الذى تحدى سلطة الرب، إنهم متمردون يتحدون سلطة ملاك الأراضي والدولة. وقد تم تخليد سخريتهم من السلطة، شجاعتهم وأحياناً دفاعهم عن الفقراء، فى أعمال مثل «لامبياو، رعب الشمال الشرقى» "Lampiao, The Terror of the Northeast" و أ ب ج ماريا بونيتا، لامبياو وقطاع الطرق أتباعه The ABC of Maria Bonita, Lampiao and his Cangaceiros التى كتبها رودلف كويلهو دى كافالكانت Rodolf Coelho de Caval-cante. وتحتوى Folhetos de Valentia على العديد من الحكايات حول ظروف العمل القاسية التى يخضع لها العمال الريفيون والتي تؤدى إلى مواجهات بين فلاح تقى وشجاع ومالك أرض جشع. ويعكس هذا الصراع الشخصى معارضة أوسع بين الـ Sertao، الذى يمثل حياة الفلاح الصعبة ولكن المستقلة فى نفس الوقت فى ظل

اقتصاد العيش، وبين المزرعة التي تمثل الخضوع المذل للعمل المنجور. وترتبط الدراما التي تتكشف في Folhetos de Valentia هكذا بعنصر رئيسي في الذاكرة التاريخية لسكان الشمال الشرقي: حالة السكان الرحل، الذي قدر لهم العمل الموسمي والهجرة. وتحتوي هذه الكتيبات على أشعار بليغة تتدد بظلم النظام الاجتماعي السائد وعلى رؤى طوباوية لإنسانية متصالحة. ومع ذلك، فهذا الموقف النقدي له جذوره في عملية نمذجة الماضي المجسدة داخل أساطير العصر الذهبي البائد، وفي نموذج القرون الوسطى للحب بين الفرسان النبلاء والعذارى الطاهرة، وخاصة في عادات وقيم المجتمع التقليدي، أي عالم لم يزل بعد غير ممسوس «برزائل وشرور التقدم».

وكما أشرنا سابقاً، فقد تواكبت عملية التصنيع في البرازيل مع أزمة اقتصادية وسياسية حادة في الاقتصاد الريفي للشمال الشرقي. وإن لم يعد نظام الرعاية يحمي العمال المأجورين وكذلك تشريع العمل الذي ظهر في الثلاثينيات لم يحم بدوره في حماية هؤلاء العمال، فقد قدمت عملية التحديث فوائد قليلة للفلاحين. وعلى ذلك لا يكون الأمر مستغرباً إذا ما تم نقد النظام الاجتماعي السائد من وجهة نظر ماضٍ تقليدي نمذج. وهذا ما يمكننا من فهم التعايش القائم بين المتمرّد والخاضع، المستهتر والأخلاقي، النقدي والسلطوي في أدب الحب. وكثير من هذه الكتيبات، خاصة تلك التي تتضمن تعليقات على العادات الاجتماعية المتغيرة، تمدح القيم التقليدية مثل احترام الأبناء للأباء، الاخلاص الزوجي والإيمان الديني.

وتقدم حكايات عديدة صوراً رهيبة لبشر تحولوا إلى حيوانات أو وحوش غريبة كعقاب لتعديهم على المعايير الاجتماعية التقليدية. ففي كتيب ريدولف كويلهو دي كافا لكائنات المشهور «البنت التي ضربت أمها وأصبحت كلبة» *The Girl Who Beat Her Mother and became adog*، تتحول هينا، البنت المتمرّدة، إلى كلب مسعور برأس إنسان وجسد حيوان. وفي «هذا هو الفساد»، *"This Corruption"*، و«موضات اليوم المشينة» *"The Scandalous Fashions of Today"*، ينصح القراء «بأن لا يخضعوا للتأثير غير الأخلاقي للقيم الحديثة الدنيوية مثل الطمع، الاتصال الجنسي غير الشرعي، الطموح وعدم الأمانة».

أما النساء فقد تم تصويرهم بشكل نمطى؛ فهم إما عذروات فاضلات، وأمهات مضحيات، وإما مخلوقات فاسدة متواطئة مع الشيطان ليتسببوا فى سقوط الرجل، وذلك إذا كانت لهن علاقات جنسية خارج إطار الزواج والأسرة^(١٠٣). ونظراً لأن أدب الحب قد ظهر داخل مجتمع ذكوري أبوى حيث تعتبر سلطة الكلمة منطقة سيادة ذكرية، فليس غريباً أن يكون عدد قليل جداً من النساء شاعرات. وهؤلاء النسوة اللاتي تعدين على حدود النوع غالباً ما عاشوا حياة هامشية وانخرطن فى السلوكيات المقصورة على الرجال مثل الشرب والاتصال الجنسي غير الشرعى، وذلك بالرغم أنه مع تقدم عملية التصنيع وتنامى فرص عمل النساء خارج البيت، قد ازداد ظهور النساء الشاعرات. وبهذا المعنى، من المثير ملاحظة أن «شور التقدم» غالباً ما ترتبط بشكل سلبي بالانهيار الناتج عن تخطى حدود النوع. ففي عديد من الكتيبات، تعاني المرأة التي تتحدى الأخلاقيات التقليدية على أيدي قوى خارقة للطبيعة. ففي «الشيطان البيبي ظهر فى ساوپاولو» "Baby Devil appeared in Saopaulo" نجد امرأة تتوق إلى الاستمتاع بجسدها، فتلعن بطنها الحامل وطفلها القادم الذى يمنعها من المشاركة فى الاحتفالات الكارنفالية. وفى اليوم التالى تضع مولوداً شيطانياً:

ورأت أن البيبي

مشعر وله قرون وذيل

ويرزجر مثل كلب

كان وقحا وعنيفا

وليس هناك من شك

أنه لا يمكن أن يكون إلا شيطانا.

وأعلن الطفل الشيطان تحالفه مع العالم الحديث وهو يقسم ويلعن خالقاً فوضى فى مستشفى الأمومة وفى الكنيسة وفى المدينة:

أنا منظم

العالم الجديد الحديث

الديانات الزائفة

مسجلة فى كتابى

يمكن أن يتبعوا معتقداتهم

فى أعماق جهنهم (١٠٤) .

وتنحو التناقضات الاجتماعية نحو أن تكون مقدمة فى أطر ميثولوجية كصراع بين متناقضين: بين الفضيلة والريزية، الغنى والفقير، قطاع الطرق والشرطة، الرب والشیطان- وهذه الرؤية المثوية للعالم تم تفصيلها فى أحد الأفلام المتميزة للمخرج جلوير روشا Glouber Rocha وهو فيلم «رب أسود، شیطان أبيض»، Black God, White Devil، (Deuse odiabo naterra do Sol 1963). ونادراً ما يحل هذا الصراع الدائم بين الفلاح ومالك الأرض داخل الحكاية بطريقة تجعل القمع يتغير من خلال نظام اجتماعى بديل. وغالباً ما يحل على المستوى الفردى من خلال إحلال مالك أرض طيب محل الشرير أو زواج الفلاح من ابنة مالك الأرض. وبهذا المعنى، يمكن القول بأن إحدى الوظائف الاجتماعية لأدب الحبل هو تخفيف التوتر الناتج عن عدم التكافؤ الاجتماعى، ولكن دون تحد حقيقى للعلاقات والمؤسسات القائمة. ومع ذلك، توجد استثناءات لهذا النمط؛ ففي الستينيات، عندما ظهرت حركة لاتحاد التجارة فى الشمال الشرقى للدفاع عن العمال الريفين، بدأ ظهور موضوع تحرير الفقراء من خلال التغيير الاجتماعى فى عدد من الكتيبات. وفى أثناء الدكتاتورية العسكرية التى سادت فى الفترة من 1964 إلى 1985 كان يتم القبض على الشعراء بشكل متكرر بسبب دعوتهم إلى ونشرهم لأفكار «هدامة»، وفى بعض Folhetos de e Poca نجد الشاعر يكشف بشكل واضح عن الآليات الاجتماعية والاقتصادية المسئولة عن تدنى مستوى معيشة الناس. فمثلاً فى قصيدة «الفقر يموت من الجوع» "Poverty dying of Hunger"، يكتب خوسيه كوستالايت Jose Costa Leite:

إذا لم يزرع الفقير

فماذا سيفعل الغنى؟
لديهم أموال فى جيوبهم
ولكنها لا تنتج طعاماً
الرجل الذى يمشى حافياً
هو الشخص الذى ينتج
كى يرى البرازيل تكبر^(١٠٥).

وفى السبعينيات، دخل أدب الحبلى مرحلة حرجة نظراً لارتفاع تكلفة الورق، انتشار الراديو والتليفزيون وما تبع ذلك من خصخصة لوسائل المتعة وغلق مؤسسات الطباعة. وقد أكد عدد متنوع من الشعراء والمغنيين الجواله الذين تحدثنا معهم حول هذا الموضوع، أكدوا بأنه لا يمكن لوسائل الاتصال الأخرى أن تحل محل الكتيب تماماً، لأن تلك الوسائل لا تمتلك «عنوية الشعر» التى يقدرها قراؤهم باعتزان^(١٠٦). ومع ذلك، حدثت العديد من التغييرات المهمة فى إنتاج وشكل ومحتوى الكتيبات فى السنين العشرة الأخيرة، وذلك نتيجة للهجرة الريفية إلى المدن وتوسع صناعة الثقافة. ويمكن رؤية هذه العملية على عدة مستويات. أولاً، استولت Editoria Lazeiro ، إحدى دور النشر الكبيرة الواقعة فى مركز قطاع الاقتصاد الحديث فى ساو باولو، استولت على جزء كبير من السوق لصالح أدب الحبلى. وتستخدم هذه الدار تقنيات صناعية أكثر كفاءة للإنتاج والتوزيع، وتنتج كتيبات تشبه شكل الكتب الفكاامية. ثانياً، نظراً لأن العمال الريفيين والفلاحين القادمين من الشمال الشرقى انضموا الى صفوف العاطلين عن العمل الذين يعيشون فى مدن من الأكواخ على أطراف المدينة، فقد تم استخدام أدب الحبلى فى سياقات جديدة بموضوعات جديدة تناقش بصراحة موضوع الهيمنة؛ وأصبحت علاقات القوى بين الطبقات الاجتماعية جزءاً من الخطاب الشعرى لأدب الحبلى. وفى «حياة رجل الشمال الشرقى فى ساو باولو» "The Life of Northeasterner in sao Paulo"، يصف الشاعر رحلة «نوربرتينو» إلى ساو باولو. وتصور الحياة الفلاحية بشكل نوستالجي كحياة تتسم بروابط التضامن وعلاقة انسجام مع الطبيعة:

أوه هؤلاء الثيران الجميلة

أثناء موسم بذر البنود

الناس بفرح

يزرعون الذرة والفول

يشربون براندى قصب السكر، ينتشون

ويرقصون بكثرة

ثم كان هناك الـ Mutirao

فى الحظيرة

إذا ما التقط المرء المنبهوت

جاء الجيران كلهم

التقينا، واستمتعنا واشتغلنا

وكان هناك طعام وفير للكل.

وفى المقابل، نجد الفرد ضائعاً فى ساوياولو وسط حشد وحيد من العبيد

المنجورين المسرعين أمام بعضهم البعض وفق إيقاع الساعة غير المحتمل:

فى كل موقف

رأيت خوفاً واحتياجاً

انعدام الثقة

والمعلومات

نظرت إلى الواقع

وقلت: حقاً

لم يحدث قط إلغاء العبودية^(١٠٠).

ويمر نور بنتير بلحظة تنوير عندما فهم العلاقات الاجتماعية الجديدة التي صار جزءاً منها: ملفقاً لروابط للصدقة مع رفاق العمل أثناء إحدى المواجهات مع الإدارة فى المصنع، يصبح نوربنتيرو مدركاً لأهمية التضامن.

وتعلق كثير من الكتيبات المنتجة فى ساوياولو بشكل نقدى على العلاقات بين استخدام الطاقة النووية، الدين الخارجى وارتفاع تكلفة المعيشة. وفى بعض الأحيان، ارتبطت موضوعات الحبل المتمدنة بحركة اتحاد عمال الحديد والصلب التى نتج عنها فيما بعد حزب العمال البرازيلى فى السبعينيات. ومن الجدير بالذكر، أن زعيم هذا الحزب «لولا» (لويس اجناسيو داسيلفا كان مرشحاً للرئاسة فى 1990) كان أيضاً ينتمى للشمال الشرقى. وأحد الكتيبات التى كان لها صدى كبير وسط العمال الذين يعملون فى صناعة المقاولات- وهم غالباً مهاجرون ريفيون غير مهرة- كانت القصيدة التعليمية "Accidents at Work in The Construction Industry". وفى إحدى المناسبات الخاصة استخدمت هذه القصيدة بالاشتراك مع فيلم تم عرضه من قبل اتحاد عمال المقاولات؛ فغنت أشعار من الكتيب بمصاحبة عرض للصور على شاشة، ثم تبع ذلك توزيع القصيدة نفسها ومناقشة للمخاطر الخاصة بمواقع الإنشاء. وهنا نجد تزامناً لمفهومين لـ «الشعبى»: استخدام شكل تقليدى ريفى نابع من ثقافة شفوية مع وسيلة حديثة تعمل فى خدمة زيادة الوعى السياسى للطبقة التابعة والتصديق على احتياجاتها ومطالبها. وينخرط المهاجرون الريفيون إلى المدن فى عملية فقدان ثقافتهم ليس فقط لأن المهارات والقيم التى يأتون بها غير معترف بها، ولكن أيضاً لأن دمجهم فى السياق المدينى، وهم عمال غير مهرة، ينكر عليهم الحصول على أشكال جديدة للمعرفة^(١٠٨). وهذه الممارسة الثقافية تمكنهم، مع ذلك، من الحفاظ على هوية مستقلة وكذلك تمكنهم من اكتساب أدوات لتسهيل معيشتهم فى المدينة. وبهذا المعنى، نجد أن رؤية ما أكثر اتجاهاً نحو السياسة والعلمانية تسود فى أدب الحبل المدينى. وفى أثناء هذه العملية، تزيّف هذه الرؤية بعض الخصائص الغنائية والشعرية التى كانت تميز النصوص الكلاسيكية. ويتضح تطور أشكال المقاومة الثقافية بشكل جلى فى ممارسات المغنيين الجواله الذين هاجروا إلى ساوياولو.

ويتضمن أى عرض (Cantoria) للمغنيين الجواله شاعرين، وينخرط هذان الشاعران فى حوار وأحياناً فى مبارزة شعرية، وذلك بمصاحبة آلة الفيولا، وهى جيتار باثْنَيْ عشر وترًا. ويقام العرض فى الأسواق المفتوحة أيضاً، وفى الساحة العامة فى المدن. ولكن يرى البعض أنه من الأفضل أن يقام العرض فى مكان محدد سلفاً ونهائى: منزل الراعى، ساحة مزرعة، مطعم أو بار. ويتم دعوة هؤلاء المغنيين الجواله أو الـ *repentistas*، بشكل رسمى من قبل مالك المؤسسة ويكافأون من قبل الجمهور الذى يترك مساهماته على صينية موضوعة أمام الشاعرين المتنافسين. ويستمر عرض الـ Cantoria لمدة ساعتين أو أكثر وأحياناً لعدة أيام، كما حدث فى المبارزة الشعرية الشهيرة فى 1870 بين أناسيا دى كاتينجرا ورومانو دى نكسيرا^(١٠٩). والمغنى الجواله الجيد يجب أن يجيد أشكال مختلفة من الارتجال الشعرى التى تقسم بأوزان وإيقاعات محددة. ودور الجيتار هو ضبط وتأكيد الوقفات الإيقاعية فى الفيض الشعرى للكلمات التى تنطلق عالياً فى نبرة جشّة، أنفية وطقسية.

وفى بداية العرض، يقدم الشعراء أنفسهم، وهم يمجّدون براعتهم الشعرية الفائقة، ويصفون مميزات مضيقهم ومستمعهم بكلمات مديح رنانة كما يعلقون بشكل ساخر على مظهرهم ووضعهم الاجتماعى، ومشاركة الجمهور ضرورية جداً لإنجاح العرض إذ إن عملية الإبداع الشعرى لا تتكشف إلا بتفاعل الجمهور مع الشعراء. ويقدم واحد من الجمهور، الذى يشارك الشاعر شفرة حكاية وشعرية، يقدم الدويتو بـ *Mote*، وهو الموضوع الذى طلب منهما ارتجاله فى شكل محدد عبارة عن بيتين من الشعر يتكون كل بيت من سبعة مقاطع. ويجب أن تنتهى كل مقطوعة بالموضوع المتفق عليه، ويتوقف تقدير الجمهور النقدي لأداء الشاعرين على المهارة، الخيال، المعرفة والابتكارية التى يقدران على ارتجالها من خلال موضوع معين، وهما يوحيان ويحدّيان بعضهما البعض (Platelo) - وتتوقف الطريقة التى يركّز بها الشعراء على الموضوع على التركيبية الاجتماعية للجمهور وعلى سعة المعرفة وقدرة الشاعر اللغوية والشعرية. وتتراكم هذه المعرفة، التى يعرفها الشعراء باسم *bagagem* أو العلم الشعبى الذى تجمع من مصادر تقليدية متنوعة، تتراكم هذه المعرفة بشكل تدريجى على مدار السنوات لى يستوحى منها المغنون الجواله عندما يتطلب منهم الأمر قبول تحدى الارتجال على موضوع معين^(١١٠).

وهناك العديد من النصوص التي تمتد الشعراء ليس فقط بمحتوى ارتجالاتهم ولكن أيضاً بكلمات وعبارات جديدة لتساعدهم في أداء المهمة الصعبة الخاصة بضبط القافية وفقاً لشكل معين.. ويعتبر الـ *Lunario Perpetue* مصدر غنى للمعرفة الخاصة بحركة الرياح، الشمس، القمر، الأمطار، السحب، الكسوف، الأعاصير، والبيانات الخاصة بالنجوم والفلك.

وتشكل المعاجم، خاصة *Dictionary of the Fable*، التاريخ، الجغرافيا وكتب النحو، الروايات العاطفية، المقتطفات الأدبية المختارة، الحوليات السنوية، الموسوعات، الجرائد والمجلات، الإنجيل، الأساطير الإغريقية، تشكل كل هذه الأشياء بعض العناصر الرئيسية في الأرشيف الثقافي للـ *repentistas*. وفقاً لـ ماريو دى أندراد الذى درس بععم الخطوات التركيبية للمغنى الجوال، فإن فعل الارتجال يعتمد على عملية مبدئية وهي تبسيط أو تنقيص لقصيدة أو أغنية معروفة إلى مستوى أقل تعقيداً، ويطلق على هذه العملية التبسيطية (*desnivelamento*) وبهذه الطريقة، يثبت المغنى الأغنية أو القصيدة في ذاكرته وذلك بضغطها في بنية استذكارية بسيطة— ويعد ذلك، يرتجل المغنى ويفصل في الموضوع، ليغنى القصيدة أو الأغنية بصورة لها علاقة بالموضوع، فيعلى القصيدة أو الأغنية إلى مستوى أعلى من التعقيد مرة أخرى، وتسمى هذه العملية بـ (*Nivelamento*). وفي كتاباته عن المغنى شيكو أنطونيو، يعلق ماريو دى أندراد على كيفية ارتقاء البنية الغنائية من مستوى «أدنى» إلى مستوى أعلى، فيقول: «المجرد أن يتم تثبيت الأغنية في شكلها البسيط، يبدأ المغنى في الغناء بأسلوب «ساخن»، يتخيل، يعيد خلق الأشياء من جديد بشكل واع، ينوع ويزين. إلى أن يتمكن تماماً مرة أخرى... فيخترع أغنية جديدة تماماً»^(١١١).

وقد تم إنتاج تسجيلات لعروض الـ *Contoria* في السنوات العشرين الأخيرة، ولكن تأثرت نوعية الارتجال الشعري نتيجة لذلك. وإذا أذيعت الأغنية في الراديو تتعرض هذه التسجيلات للمقاطعة بسبب الإعلانات والوقت المحدد لبرامج الراديو. وأيضاً، كما يعلق الشاعر *Joao Quindlingues*، «عندما يغنى الشاعر فهو يحتاج إلى وقت كي يرتجل؛ والوقت الذى يمنح لفرقة كي تسجل هو أربع أو خمس دقائق ولكن الشاعر يحتاج الحرية والوقت كي يصبح ملهماً فيستطيع الغناء كما يقتضى

الفن»^(١١٣). وفي نفس الوقت، فإن المغنى الجوال، الذى كان يعتبر فى الأصل معلماً، يصبح مؤدياً محترفاً مجبراً، بسبب متطلبات السوق، على الإتيان بأصوات لم تعد تسمح بوجود القطع الموسيقية الصعبة لـ «غناء الجذور» (Cantarraiz)، وذلك كما جاء، فى كلمات الشاعر سباستيانوما رينهو، ومع ذلك، فقد اتسمت ممارسة المغنين الجواله فى المدن الكبيرة، بمقاومتها الثقافية، وللمفارقة فقد كان ذلك، جزئياً، نتيجة للطريقة التى استخدم بها هؤلاء المغنون صناعة الثقافة للمحافظة على هويتهم الثقافية. وقد أدى استخدام الشعراء لوسائل الإعلام الى خلق مجتمع وطنى من المستمعين والمنتجين، وقد أدى ذلك ليس إلى تسهيل عملية التطور المهنية للمغنين الجواله فقط بل أيضاً إلى خلق حصن منيع ضد فقدان الهوية الثقافية بين جموع السكان الشماليين الشرقيين المهاجرين المنتشرين فى أنحاء البلاد^(١١٣). وقد تم تعضيد ذلك فى السبعينيات عندما أخذ المغنيان Gilberto Gil وCaetano Veloso عناصر من الموسيقى الشمالية الشرقية وحولها إلى شكل جديد من الموسيقى الشعبية المدنية وأسمياه تريبكاليسمو Tropicalismo، وقد ساهم هذا الشكل فى خلق حركة واسعة من المعارضة ضد الحكومة العسكرية^(١١٤).

وهناك أيضاً طريقة أخرى ظهر فيها الشعر الشفاهى الشعبى نفسه كشعر مقاومة، وهذا لا يرتبط بمضمونه قدر ما يرتبط بشكله. وفى مقال له عن «الحكاة والثقافات الحرفية»، يميز بنيامين فالتر بين شكلين من أشكال الخبرة: Erfahrung التى تصف شكل متكامل من الخبرة المتأصلة فى التقليدى الجمعى والفردى والذى يتجلى جوهره فى فن الحكى، وErlebnis، وهو مصطلح يشير إلى نمط متشظ من الخبرة خاصة بالمجتمع الحديث ويتمثل فى فكرة المعلومات^(١١٥). ورغم أن تمييز بنيامين له دلالات رومانسية وضد الحداثة إلا أنه، مع ذلك، مفيد. فهو يسمح لنا بفهم كيف يتمكن أدب الحيل من ومقدرته على الـ Erfahrung من تغيير الواقع المتشظى الى كل له معنى من خلال قدرة الحكى التفسيرية والإبداعية. ويوضح مفعول هذا الأدب المستمر مقدرة واسعة مقصودة لاستيعاب ليس فقط الخبرة الفلاحية ولكن أيضاً الخبرة المرتبطة بسياق حضرى حديث. وهكذا فإن هذه الممارسة الثقافية الشعبية تحافظ ليس على قدرة المقهور على الحكم بعالم أفضل وتحدى المجتمع باللعب باللغة فقط، ولكنها أيضاً تعمل كمستودع تنبع منه رؤى أصيلة للواقع.

السياقات المدنية

الانتقال إلى المدينة

لم يعد من الدقة الآن أن نصنع فروقاً حادة أو ثابتة بين الثقافات الريفية والمدنية في أمريكا اللاتينية. وهذا الأمر نتيجة جزئية للزيادة الواسعة في عملية التمدن في العقود الأخيرة، وزيادة الكثافة السكانية في المدن ليصل عدد سكان المدن إلى حوالي 60، 70٪، ولكن الأهم من ذلك، وهو زيادة حركة الشفراء والمنتجات والممارسات الثقافية بين المناطق الريفية والحضرية وبين الطبقات والفئات الاجتماعية المختلفة، لتصبح الحدود التي كانت ثابتة ومستقرة في السابق غير ذات جدوى الآن. وأصبحت المدينة إلى حد ما الوسيط الناقل لكل الثقافات في أمريكا اللاتينية تقريباً، وذلك من خلال عملية تكثيف الظواهر الاجتماعية وتقنيات الاتصال التي توفرها. وأن تنظر إلى المدينة باعتبارها قوة مفسدة، بالمقارنة مع ثقافة نقية وحقيقية متأصلة في المناطق الريفية، فهذا نوع من النوستالجيا. وعلى الجانب الآخر، المدينة هي مدخل الثقافة عبر - القومية، برامج التلفزيون، أبطال العري الكوميدي، والإعلانات التي تشير إلى بيئة مختلفة، بيئة الدول المتقدمة الرأسمالية. فهل يمكن الاستمرار في استخدام مصطلح «الثقافة الشعبية» كمحدد لمنطقة متميزة، وذلك بالنظر إلى معطيات الصورة التي رسمناها هنا؟ والإجابة التي يطرحها الاستخدام الفعلي هي نعم: فمصطلح الثقافة الشعبية، وفقاً للاستخدام العام في أمريكا اللاتينية، يثير إمكانية وجود بدائل للأنماط الثقافية السائدة حالياً. وسوف نناقش الجانب السياسي لهذا الموضوع في موضوع آخر في الفصل الثالث. أما الآن، فاهتمامنا هو الفضاء المتميز للثقافة الشعبية في سياق مدني حديث.

ومبدئياً، كي يكون للمصطلح نفع، يجب تمييز مصطلح «الشعبي» عن منتجات صناعة الثقافة ووسائل الإعلام الجماهيرى. ومع ذلك، فإن *Studies in Latin American Popular Culture*، وهي الدورية الأكاديمية الوحيدة المخصصة للثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية، تعرف هذه الدورية الشعبي باعتباره صفة خاصة فقط بالثقافة

الجماهيرية المدنية وصناعة الثقافة^(١١٦). ويتمشى هذا التعريف مع تعريف الدورية الأقدم *Journal of Popular Culture* التي تتناول أساساً ثقافة الولايات المتحدة وكندا. أما فى أمريكا اللاتينية، يستخدم المصطلح بشكل أوسع ليضم الثقافات الريفية، كما أن له مدلولات معارضة. ونحن نفضل الاستخدام الأخير.

ويعتمد توضيح المصطلحات على إثبات تاريخها. وقد ساهم عمل الباحث الكولومبى Jesus Martin-Barbero مساهمة جلية فى هذا المجال فبدلاً من اعتبار صناعة الثقافة مسئولة عن إنتاج المجتمع الجماهيرى، فهو يشير إلى أن عملية التكتيل والجمهرة تنتج ليس عن انحلال الثقافة من جراء وجود وسائل الاعلام ولكن عن العملية البطيئة الطويلة الخاصة بالتأسيس السابق لخبرات الجماهير الثقافية، وذلك من خلال إنشاء السوق الوطنى الواحد، تعضيد الدولة، وصنع ثقافات وطنية موحدة. ويحدث هذا عندما تبدأ الدولة فى إحلال شبكة مكثفة من العلاقات المحلية، أو عندما يتخذ صراع العمال وظروف العمل الصناعى طابع الجمهرة، وقد بدأ هذا يحدث فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر. ونشأت عن هذه التجارب الرموز والممارسات التي بدأت تصبح متجانسة^(١١٧). وهذا الأساس يجعل من الممكن لصناعة الثقافة أن تُبنى لوسائل الإعلام فى الأواخر القرن العشرين أن تعمل. وتشكل الـ Folletín (الجراند والمجلات المسلسلة)، المسرح الشعبى، الإذاعة والسينما، بعض الأشكال الرئيسية المستخدمة فى عملية التكتيل. فمن ناحية، استخدمت الـ Folletín كوسائل وسيطة بين الأدب الذى تستهلكه صفوة متعلمة صغيرة، وبين الجماهير. وتركيبية الزمن الخاصة بالمسلسل، التى تقطع باستمرار بانتظار الحلقة التالية، ولدت هذه التركيبة نمطاً قراءة متشظياً تقطعه الحياة اليومية وتتخلله خبراتها^(١١٨). وقد خدم الإنتاج الجماهيرى للنصوص الكريولية فى الأرجنتين بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، خدم هذا الإنتاج جمهوراً كان فى مرحلة انتقالية بين الريف والمدينة أو جمهوراً دخل الأرجنتين حديثاً كمهاجرين^(١١٩). وقد قدم الأدب الكريولى المدينى الشعبى بحكاياته التقليدية الريفية مثل حكايات الـ gaucho، قدم هذا الأدب هوية وطريقة للتعامل مع هذا الانتقال^(١٢٠). وقد مرت عملية اكتساب التعليم بمرحلة قراءة الـ Folletines، والى كانت تشتري ليس من المكتبات وإنما من الأكشاك والباعة المتجولين، وهو سياق أكثر

عامية ويمكن الوصول إليه بسهولة^(١٢١). وقد تضمنت الـ Folletines حلقات سلسلة نسائية متخصصة، وصل توزيع بعضها الى 200,000 نسخة.

وفى نفس الوقت، ونظراً لأن القراء كانوا لا يزالون ينتمون الى ثقافة الأغلبية فيها أميون، فإن هذه المسلسلات كانت تقرأ عالياً للآخرين؛ وهى خبرة استماع استولت عليها الإذاعة فيما بعد عندما بدأت تصل إلى جمهور المستمعين فى الثلاثينيات. وكانت موسيقى التانجو والبوليرو من أهم الوسائل التى ساعدت على الانتشار الأولى للإذاعة، كما كان الراديو عاملاً رئيساً فى جعل هذه الموسيقى شعبية. وقد أصبحت مسلسلات الإذاعة والمسرح الشعبى نماذج تحتذى بها مسلسلات التلفزيون فى الستينيات. ويصف الكاتب المكسيكى كارلوس مونسييفاس Carlos Monsivals الوصفة الرئيسة لمسرح تافه فى العشرينيات بأنه «توليفة من الجنس والسياسة»: فقد سعى هذا المسرح إلى دمج نوعين من الإثارة معاً، «استمتاع المشاهد بإنسانية» زعمائه القاسية، وإحباط المشاهد بسبب بعده عن محبوباته^(١٢٢). وكانت الممثلة المكسيكية سليما مونतालان واحدة من تلك المجموعات، وشاعت صورتها من خلال صور الجدار الرخيصة. ويرى مونسييفاس أنه يجب الاحتفال بصور اليوست كارد التى تنتشر كسلعة، بدلاً من انتقادها واستهجانها. فهى حديثة بمعنى أنها تمثل شيئاً زائفاً ومتغيراً، مسخاً للفتاة الريفية التى تصبح شيئاً آخر، توزع فى «جاليرى يضم أنماطاً تقليدية من النساء وفقاً للكراء السائدة فى العشرينيات»، و«فتاة تضع إصبعها فى فمها، فتاة هندية محتشمة، مومس، امرأة مغوية... سيدة مكسيكية بقبعة عريضة وذيل خنزير»، الخ.

بعكس نجوم هوليوود ذين يحثون على إصلاح عام من خلال الفخامة والخطورة، فإن فيدت Vedette، عضوة فى موكب لعزراوات عاديات، تعتمد بقوة على نبل وإنسانية وجهها وعلى الشهوانية التى، بقدر ما يستطيع المرء أن يستنتج، لا تستدعى الطرق العادية للراحة المنزلية. فأتى مواربة معقدة بقول إن الاستمناة أمام هذه الصور يعد دنساً - خطأ!^(١٢٣).

ووسائل التوسط الأخرى بين التقليدى والحديث مثل السيرك الكريولى فى الأرجنتين والسيرك الشعبى فى البرازيل، بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية التى نشأت

مع الأفلام، الإذاعة، أسطوانات الجراموفون، يجب أن تضاف هذه الوسائل إلى هذا التقدير المبسط^(١٢٤). وهدفنا هنا هو التأكيد على أن صناعة الثقافة لا تغزو أرضاً بكرّاً هكذا ببساطة.

ولقد كانت وسائل الإعلام ضرورة حيوية لعملية تعزيز الهوية الوطنية الواحدة المطلوبة لتشكيل الدولة- الوطن الرأسمالي، خاصة فيما يتعلق بإنشاء هوية للطبقة العاملة. ويمكن إعطاء مثل على هذه العملية من خلال دور السينما فى صنع ثقافة وطنية جماهيرية فى المكسيك بعد الثورة: إنه الفيلم، وليس الكتابة، الذى يخلق «المجتمع المتخيل» للوطن كما جاء فى عبارة بنديكت أندرسون- وفى فيلم فرناندز Enamorada يستعيد "El indio" ويوحد العائلة التى تشتت بسبب الثورة: فالرغبة هنا تحكمها السياقات التى تضم داخلها بشكل متزايد العائلة الكنيسة، والآداب الوطن Patria. ويقدم فرناندز «تقنية قوية لتجميع العائلة (على الأقل نظرياً) فى وقت كانت إعداد كبيرة من المهاجرين تنتقل إلى المدينة ليجدوا أنفسهم دون الرقابة الاجتماعية والسيطرة الدينية والسياسية التى كانت تسود فى الأقاليم»^(١٢٥). أولاً، لغة السينما الشعبية المدنية ترتبط «بجوع الجماهير لأن يكونوا مرثيين اجتماعياً»^(١٢٦). ويرى مونسيفاس هنا فعل معقد له رفعتة وانحطاطه فى نفس الوقت: فنن ترى الجماهير نفسها على الشاشة هو «رفعة سرية»، ولكن صور وطن الشعب تضع الوطنية فى مستواهم، أى وضعياً. وهكذا يصبح الوطن مرادفاً لعدم تحمل المسؤولية، عاطفة الأبناء، الكسل، السكر، العاطفية... عملية الإذلال المبرمجة للنساء، التعصب الدينى، الاحترام الأعجم للملكية الخاصة»^(١٢٧). وبالنسبة لمونسيفاس، هناك خمسة مصادر رئيسة للثقافة الشعبية المدنية فى المكسيك المعاصرة: الفيلم، مطبوعات خوسيه جوادالوب بوسادا Hose Guadalupe Posada التى تمزج بين العادات الريفية وأساليب التصوير الأيقونى وبين عالم المدينة؛ المسرح السياسى، الشبيه بموسيقى الصالة؛ العرى الكوميدي، الذى لعب دوراً مهماً فى مد التعليم، خاصة فى الثلاثينيات؛ الأسلوب الموسيقى المرتبط بـ Agustín Lara Jose, Alfredo Limenez، الذى حول الأغانى الريفية التقليدية، مثل الـ Corrido، إلى تسجيلات مدتها ثلاث دقائق^(١٢٨).

وأول من فصل صناعة الثقافة كمفهوم كان أدورنو Adorno وهوركهايمر Horkheimer فى كتاب Dialectic of Enlightenment وفرضية النقاش الأساسية فى الكتاب هى أنه بعكس الفن الأصيل، الذى يتطلب اهتماماً مركزاً وعميقاً، فإن عملية تصنيع الثقافة تنتج خداعاً جماعياً وموافقة جماعية مبنية على «سلطة عمياء ومبهمه»، وليس على أى مبدأ عقلانى^(١٢٩). وبينما لا نوافق كلية على هذا الرأى السلبي حول تأثيرات هذه العملية، فإننا نستخدم مصطلح صناعة الثقافة فى حدود أنه يحدد التغييرات الاقتصادية والتقنية التى تشمل عملية خلق سوق وطنى واحد لكل المنتجات الثقافية. ووسيلتها الرئيسية فى أمريكا اللاتينية هى التلفزيون. ولكى نتعمق فى مدلولات هذا الأمر، دعنا ننظر إلى التاريخ الخاص بصناعة ثقافة محددة، ولنأخذ البرازيل كمثال، اعتماداً على دراسة Renato Ortiz Amoderna tradisao brasileira^(١٣٠).

لقد بدأت عملية توحيد السوق الثقافى فى البرازيل فى منتصف الستينيات وفى السابق، كان هناك استغراق فى المحلية (محطات الإذاعة، مثلاً، كانت تصل المستمعين الإقليميين فقط) وكان هذا الاستغراق يمنع تأسيس صناعة للثقافة. وكانت الدولة هى الوسيلة الرئيسية فى محاولة خلق هوية وطنية متجانسة. وقد أمكن تحقيق وجود شبكة تلفزيونية وطنية عبر المراحل التالية: الدولة، وبالتحديد دولة شمولية عسكرية - (85 1964)، وباعتبارها المستخدم الأساسى لصناعة الدعاية، مكنت الأخيرة من النمو لتصبح فى المقابل المحرك الرئيسى للتوسع التلفزيونى.

وقد دمج التلفزيون السوق فى سياق «دمج السياسى للوعى الذى فرضته الدولة»، حتى أصبح الوطنى أخيراً متطابقاً مع السوق^(١٣١). وهكذا رأس التلفزيون إنجازات الحداثة وأصبح فى الواقع علامتها الرئيسية. أما فى المقابل، فى الدول «المتقدمة»، فقد حدث اندماج السوق قبل التلفزيون. وحالياً، حجم مشاهدى التلفزيون فى البرازيل، الذى يبلغ ترتيبه السابع من حيث الضخامة، لا يختلف عن مثيله فى بريطانيا أو فرنسا، ويعطى السوق البرازيلى بعداً دولياً. ومن المثير للدهشة، أن نسبة البرامج الأجنبية قد انخفضت من 60٪ عام 1972 إلى 30٪ عام 1983. وفى نفس الوقت تصدر صناعة الثقافة البرازيلية نسبة كبيرة إلى حد ما مما تنتجه، وبذلك، كما يذكر Ortiz ، يحل تصدير الشعبى الدولى محل الدفاع عن الشعبى الوطنى^(١٣٢). وبطريقة أخرى، أن

الشعبي كمحدد للوطنى يصبح إشكالية مع عولة وسائل الإعلام . فقد أصبح الحديث فى البرازيل شيئاً عادياً، وتقليداً، فى حين أنه إلى الآن يستدعى مصطلح التقليد فكرة الفولكلور قبل أى شىء آخر. وتتناسب هذه الحالة التى وصفناها حيث تتأثر كل المواد الرمزية بسوق البضائع الثقافية، تتناسب هذه الحالة بدرجات متفاوتة فى الدول المختلفة. وبالمثل، فإن عملية تحويل الوطنى إلى عبر - وطنى، التى تتكثل من خلالها بشكل متزايد البضائع الثقافية التى أنتجتها وسائل الإعلام لتعبر الحدود الثقافية، نجد أن أثر هذه العملية يتنوع ويختلف ولكنه لا يغيب أبداً. كذلك لا يمكن الافتراض بأن نتائجها تتلخص فقط فى عملية تحويل الأشياء المتنافرة إلى أشياء متجانسة، أى عملية هدامة للذاكرة والاختلافات. ويمكن تتبع التحولات من الأشكال المحلية قبل - الرأسمالية إلى الأشكال الدولية فى أواخر القرن العشرين من خلال تتبع تاريخ السلسا فى منطقة الكاريبى الإسبانية، أثناء الفترة الاستعمارية، ظهرت ثقافة مزارع مضادة، مكونة من العبيد الفارين، الهنود الفارين من العزب الكبيرة، والإسبان الأندلسيين المضطهدين من قبل طبقة النبلاء القشتالية وقد حدث التقاء العناصر الثلاثة خارج نطاق السلطة القضائية للدولة. فالإيقاعات الإفريقية متعددة الأصوات، والتى أصبحت فيما بعد عنصراً رئيساً فى السلسا، اشتقت من السكان العبيد الفارين^(١٣٣). وكانت طبقة الحرفيين فى بورتوريكو، وهى مجموعة قللت من شأن حدود التراتب الاجتماعى، هذه الطبقة هى أول من حول هذه الإيقاعات إلى رقصة وطنية مدينية، المرنج "Merengue"، وقد جمعت هذه الرقصة ما بين الخبرات الريفية والمدينية فى وقت هجرة الفلاحين إلى المدن. وقد حدث هذا فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر. أما فى القرن العشرين، وبعد فرض الاقتصاد الرأسمالى ونشأة الطبقة العاملة المدينية، تحول التقليد الموسيقى المعارض للدولة والنظام الاجتماعى إلى مجال المشاعر الخاصة الحميمة، كما فى هذه الكلمات المقتطفة من أغنية بوليوو شهيرة Lamento bo-rincano، (Borinquen هو الاسم المحلى الأصلى لبورتوريكو Puerto Rico):

بورينكن، أرض جنتى

التي أسماها جوثير العظيم

«لؤلؤة البحار»

والآن وأنت تموتين

مع ألامى

دعيني أغنى لك أيضاً^(١٣٤).

والسلسا، التى أصبحت فى السبعينيات الرقصة الأولى فى كل من الكاريبى
الإسباني ونيويورك ومدن أمريكية أخرى ذات كثافة سكانية هسبانية، تضم هذه
السلسا عدداً كبيراً من المواقف الاجتماعية، تمتد من القبول الساخر، إلى التمرد
- غالباً المشوش - المتحدى. وإحدى الأغاني المعبرة عن هذا الموقف الأخير، والغير
مشوشة، هى أغنية "La libertad- Logico!" Eddie Palmieri (Freedom - of Course!)
الموجودة فى ألبوم عنوانه Vamos Pa'l monte، (Let's go to the Forest)، وتسترجع
هذه الأغنية الهروب من العبودية:

الحرية، أيها السيد

لا تسلُبها منى

ولكن أنظر أنا إنسان أيضاً

ولدت هنا

اقتصادياً،

اقتصادياً أنا عبدك

عبدك، يا سيدى

ولكن ماذا يعنى ذلك، لا تخدعنى

لا تخدعنى

لا تخدعنى^(١٣٥).

ومن المهم فى هذه النقطة أن تتأمل الملامح المميزة لعملية التمدين فى أمريكا اللاتينية. وكما أشرنا من قبل، فقد حدث تحول هائل فى الأربعين عاماً الأخيرة فى معظم أنحاء شبه القارة، إذ تحولت المجتمعات الريفية إلى مجتمعات مدنية. ولا تزال الهجرات الثقافية، عدم الاستقرار، وإعادة التشكيل الناتجة عن هذه التحولات، مستمرة فى الحدوث. والشكل الرئيسى للنمو المدينى هو إقامة مدن الأكواخ عادة حول المدن، وعادة ما تقام هذه المدن على أراضٍ تم غزوها والاستيلاء عليها أو تمت تسويتها. وتصنع المساكن مبدئياً من أية مواد متوفرة من ألواح، بوليثلين، حصائر منسوجة وبامبو. ويجب التنسيق بين الغزوات وبعضها؛ فهى عادة ما تتطلب العمل المنظم لآلاف من البشر وقد تنطوى على مواجهات بين الشرطة والجيش وخطر الموت. وتتضمن المراحل اللاحقة إقامة أنواع من المساكن أكثر ثباتاً وتأسيس الخدمات مثل المياه، الكهرباء، الصرف الصحى والنقل. وتعكس هذه العملية فشل الصناعة فى احتواء الفلاحين أو خلق بنية تحتية مدنية مناسبة. ولا توفر الحكومة الاحتياجات المادية من سكن وخدمات كالتزامات منها نحو السكان الذين يضطرون للكفاح من أجل هذه الخدمات والدفع مقابل الحصول عليها فى عملية طويلة وبطيئة لتراكم المصادر. وتشكل هذه الهجرات الجماعية المنظمة أشكالا أولية من الاجتماعية التى تتحدى تراتبيات المجتمع ككل. وتبدأ حركة إعادة تخطيط الفضاء المدينى، فيتم غزو الأجزاء القديمة من المدينة والاستيلاء على الشواطئ الحديثة، وهكذا. فكل أحد فى ساو باولو، على سبيل المثال، تغزو مدينة براسادى سى Prasad se قوافل من المهاجرين من الشمال الشرقى، الذين يجيئون من الـ Favelas لعزف وسماع الموسيقى التقليدية أو لمشاهدة تمثيل الاحتفالات الريفية فى المدينة. وعلى مدار العشرين عاماً الأخيرة، امتلأ ميدان سان مارتين فى ليما والشوارع المحيطة به بالباعة المتجولين الذين يبيعون كل شيء ابتداء من السجائر الفرط الى الأحذية، الملابس والشرائط المنقولة. ومع توسع النصف دائرة لـ Pueblos Jovenes شمالا، تغير رواد شاطئ أنكون، الذى سبق وأن كان معقل الطبقة البرجوازية. وفى السنوات الأخيرة، بدأ بعض المثقفين البروانيين فى الحديث عن «هواس» الطبقات المتوسطة الذين يشعرون بأن إحساسهم بمدنيتهم فى خطر نتيجة لوجود المهاجرين الفلاحين الأنديين بثقافتهم المختلفة^(١٣٦).

ويسعى القادمون الجدد إلى الأماكن التي يقطنها مهاجرون من نفس مناطقهم، وتبدأ عملية ترقيع للمناطق التي يعاد تحديد حدودها لتصبح حدودها فضفاضة أكثر من حدود المناطق الريفية الأصلية، وفي المدينة، توفر الـ Pedaco، الـ barrio والـ Sec-tor نوعاً من المكان المستقر نسبياً بسبب شبكة العلاقات والقرابات والجيرة والأصل الريفي^(١٢٧). وينعكس الاتجاه الحالي الخاص بالصراعات في الأحياء الفقيرة والذي يسعى إلى تدخل أقل من جانب التنظيمات السياسية التقليدية- كالأحزاب السياسية واتحادات التجارة- ينعكس هذا الاتجاه في الأهمية المتزايدة لعملية تحريك سكان مدن الكواخ نحو المطالبة بالماء، الكهرباء، الصرف الصحي، إلى غير ذلك من خدمات. وظهر حالياً في مدينة المكسيك شخصية تطلق على نفسها اسم Super barrio، وتتقدم هذه الشخصية المظاهرات: وهكذا ارتفع الصراع الشعبي إلى مستوى ملحمي داخل خيال شكله العرى الكرميدي. وكان أول ظهور لهذه الشخصية في عمليات التحريك الشعبية نحو الإسكان كان بعد زلزال عام 1985، وكان Superbarrio يرتدى قناعاً وزياً على شكل حرف S ليوائم رمزية سوبرمان لاستخدامات جديدة. وفي إحدى المرات تحدى Super barrio نائباً في البرلمان وطلب منه مصارعته ونزع القناع عنه (8 Plate). وقد أحدثت أزمة الديون والإجراءات الاقتصادية القاسية تزايداً في العنف البنائى الذى يعانى منه أغلبية السكان المدينين، واتخذ هذا العنف صورة سوء التغذية وارتفاع نسبة وفيات الأطفال. وكذلك السكان العاطلون عن العمل ونصف العاطلين أو الذين يساء توظيفهم بشكل مزمن، هؤلاء السكان غير موظفين لخدمة احتياجات الرأسمالية الوطنية وعبر - الوطنية، ولكنهم لا يزالون داخل شبكة الاستقبال التلفزيونى، فامتلاك جهاز تليفزيون يأتى فى الأولويات بعد توفير الحماية الأساسية والطعام. وفي الواقع، فإن التناقض ما بين الحضور الثقافى القوى والقوة الاقتصادية الضعيفة يعد ملمحاً أساسياً فى حياة هؤلاء السكان. وإذا جعل أزمة الديون إمكانية عملية الحراك الاجتماعى أقل وأقل، يصبح الحراك الثقافى العملية الوحيدة المتوفرة. ويجدر هنا ملاحظة أن فكرة ثقافة الجوع التى اشتهرت وشاعت فى الستينيات بسبب كتب أوسكار لويس، قد تم رفضها وتكذيبها^(١٢٨). ونظراً لأنها عملية إسقاط لأيديولوجية الولايات المتحدة الخاصة بالتحسن الذاتى، فقد كانت محاولة لشرح ما تنتجه: الحيوانات الثابتة

لعائلات في مدينة المكسيك محاصرة بالجوع والأمال الضئيلة. وقد حذف لويس من كتبه، المبنية على مقابلات مسجلة، حذف نماذجاً للانفصال عن العائلة والماضى.. وتوضح المقابلات الأخيرة أن العائلات التي تعيش حالياً في المساكن المتميزة بساحاتها الجماعية Casas de Vecindad، هذه العائلات يفترض أنها نماذج للروح الجماعية، وهي لا تكره فقط انعدام الخصوصية بل تفضل أن تطلق على هذه المباني اسم المباني المشتركة Condominiums. ومع ذلك، فليس هناك حديث حول نسخ أو «اللاحاق»، بالمدن في البلاد المتقدمة. فالتحولات والتجاورات الثقافية المتعددة والسريعة التي نتجت عن عملية التمدين، أنتجت بدورها خليطاً فريداً، أو ربما لنكون أكثر دقة، أشكال مختلفة ومتزامنة في نفس الوقت. ففي مدينة Poasa dese يمكنك أن ترى الـ Capoeira (وهو شكل من أشكال الدفاع عن النفس مارسه العبيد ثم تحول إلى رقصة)، موسيقى الروك تعزف بواسطة آلات جيتار كهربائية، ومبارزات شعرية بين المغنّين الجواله. وتجذب الوجوه المشدودة والبراعة اللفظية للمغنّين انتباه مستمعيهم وتبقيهم في حالة خضوع لتأثيرهم، بينما على بعد ثلاثين ياردة تولد موسيقى الروك نوعاً مختلفاً من التأثير. ويتنقل الجمهور من مجموعة إلى أخرى في الساحة المزدهمة بكثافة. وفي إحدى المرات، شاهدت مجموعة من خمسة عشر إلى عشرين فرداً على أعتاب الكاندرائية رقصة بطيئة لرجل شرب من زجاجة بلاستيكية كبيرة مكتوب عليها «خمر صناعي». هل كان ذلك نوعاً من الانتحار العام؟

ويعد تجاور التكنولوجيا والتقليد الآن ملمحاً رئيسياً في فضاء المعيشة: إذ توجد أجهزة التليفزيون بجوار الصور الدينية والصور المؤطرة للآباء والأجداد. (Plate I). وأصبح الآن يعاد توظيف الرموز والأشياء المرتبطة بالتقليد الريفى وحافظى الذاكرة في أماكن جديدة، وفي نفس الوقت يعاد توظيف معانى الرموز والمواد الحديثة. ففي الـ Favelas البرازيلية، مثلاً، تطلّى الحجرات باللون الوردى من أجل استدعاء المنازل الريفية، في الوقت الذي أصبحت فيه الثلاثيات والتليفزيونات مذابيح منزلية، أى مراكز حساسية دينية تقليدية. وعندما تصبح الاحتفالات الريفية احتفالات مدنية، يصبح المكان أكثر تنوعاً وتلوناً، حيث تصبح الرموز الريفية السابقة مثل أقنعة الراقصين الغريبة الساخرة عناصر داخل عملية تمثيل وطنية وليست عملية تمثيل هوية

مختلفة^(١٣٨). وأيضاً مواد مثل علب الصفيح تستخدم لصنع مشغولات يدوية بأساليب ريفية تقليدية. وملح آخر من خميرة القديم والجديد فى المراكز المدنية المعاصرة هو تعدد وتضاعف الأديان الجديدة والطوائف الدينية، خاصة فى البرازيل^(١٤٠).

وتشكل العملية التى نصفها هنا مرحلة جديدة من التبادل الثقافى، ولها نفس أهمية عملية التبادل الثقافى التى حدثت فى القرن السادس عشر، بل إنها تعيد فتح ملف الآلام التى صاحبت الغزو الأول فى الذاكرات الشعبية. ويتضح هذا أكثر ما يتضح فى العمل الأخير للكاتب البيروانى مزدوج الثقافة خوسيه ماريا أرجيداس، الذى يتتبع فيه الغزو المضاد للمدينة من قبل الفلاحين. ويتخيل أرجيداس حداثة بديلة؛ حيث تتحد التكنولوجيا الحديثة الصناعية مع السحر وهو الشكل التقنى قبل الرأسمالى، والفكرة الرئيسية لرؤية أرجيداس لهذه العملية هى أنه لا يجب تدمير الأرشيف الثقافى ما قبل الحديث: فهو قادر على مواجهة العالم التكنولوجى الحديث، وعلى تغييره وعلى أن يتغير هو ذاته. وقد تم استخدام مصطلح المقاومة والامتثال كثيراً فى المناقشات حول الثقافة الشعبية، ولكن من الخطر أن ندعهما يصبحان نموذجاً مانعاً كلياً. إذ يصبح عندهما المجال الثقافى المعقد عرضة للتقلص الى قطبين، بينما تخضع الممارسات الثقافية الى القراءات الأيديولوجية الخاصة بأى من القطبين التى تمثلها. وكما توضح Marilena Chaui فى دراستها المعنوية -Conformismo ere- sistencia، أن أفضل طريقة لرؤية الثقافة الشعبية هى رؤيتها كمجموعة متفرقة من الممارسات التى تحدث داخل نظام اجتماعى معطٍ. ويتمثل هذا واضحاً فى إضراب مهم حدث فى البرازيل فى السبعينيات. وفى صناعة الحديد والصلب الوطنية، التى تم إعلانها «منطقة أمن وطنى» تم منع أشكال التنظيم. ومن أجل اكتساب حق التنظيم والتفاوض، ابتدع العمال شكلاً جديداً من العمل.

فى ظل ظروف النظام والإشراف القائمة، وبدون مكان لتبادل الآراء والمعلومات، وبدون صحافتهم الخاصة، وبدون القدرة على الثقة بالاتحاد الرسمى،... خلق عمال الـ Cosipa شبكة معلومات خاصة بهم... فتحوط أبواب دورات المياه إلى جرائد سرية والتى يحوها آخر عامل يستخدم بورة المياه فى آخر كل مناوبة... وفى يوم فقدان الذاكرة، عانى كل العمال من فقدان مفاجئ للذاكرة : فكلهم يتكون وثائق هوياتهم فى

البيت. وذلك كان يعنى ضرورة الفحص الدقيق والطويل لكل عامل كى يسمح بدخوله إلى المصنع. فتشككت صفوف طولها كيلو مترات خارج البوابات...^(١٤١). وبمجرد أن تعرف الذاكرة فى ضوء المعلومات الرسمية، يصبح فقدان الذاكرة أمراً مرادفاً. ويتعكس المصطلحان إذا ما نظر المرء إلى كيف تصبح الجماعات الانسانية خاضعة للاستغلال والسيطرة، وهم محرومون من ذاكرتهم الجمعية نتيجة لفقدان الذاكرة الاجتماعى. وكان هناك زعم بأن وسائل الإعلام الجماهيرية تقوم بإثارة شكل من أشكال فقدان الذاكرة وذلك بتدمير الذاكرة الجمعية المميزة للحياة الفلاحية. وقد ناقش خوسيه خورخى دى كارفالو بشدة موضوع أن وسائل الاعلام الجماهيرية تستبعد إمكانية الذاكرة الجماعية، وذلك بسبب ما يراه من فورية وشفافية وسائل الإعلام الواضحة. إن صناعة الثقافة «بالضرورة تعنى فقدان الذاكرة: فهي تقدم وهم المشاركة الكلية والمباشرة بين المنتج والمستهلك... ولكن بدون إمكانية التراكم. وينقصها بعداً تفسيرياً، بحيث تتحول الحياة اليومية إلى خبرة»^(١٤٢). وفى المقابل، تستمر المنتجات الفولكلورية فى تقديم هذه القوة التفسيرية، وفى الواقع، تستمر فى أن تكون المصدر الرئيسى والغالب للرموز الخاصة بالجماعات المشتركة^(١٤٣). وتمثل طقوس ورموز الحصاد بدون شك ما يدور فى عقل دى كار فالهو.

ورغم أنه من المفيد عقد المقارنات بين الأنماط التفسيرية المختلفة للثقافات الريفية والمدينية، فإن المشكلة فى افتراض دى كارفالو هو أنه لا يشير إلى كيفية تلقى واستخدام وسائل الإعلام من قبل الجمهور، وكذلك يفشل فى توضيح أسباب الاستجابات المتعددة، الغامضة والمستهزئة للجمهور الشعبى. فلنأخذ مثلاً ما يذكره كارلوس مونسيغاس عن الهنود الأوتومي Otomi فى ولاية هيدالجو: عندما قررت الحكومة منح التكنولوجيا اليهم ليستطيعوا تنظيم أنفسهم، اتضح أنه كان هناك اهتمام بمشاهدة تسجيلات الفيديو لاجتماعاتهم أكبر من اهتمامهم بحضور هذه الاجتماعات: وأتت المجموعة كلها لتشاهد الشريط^(١٤٤). وهناك أيضاً حالة المرأة الأوتومية التى اشتغلت فى الولايات المتحدة والتى أسماها الناس «مارياس» "Marias": وسئلو «لماذا تسمى بناتكم جانيت، ايثون، ديبورا، باميلاً بدلاً من الأسماء المكسيكية التقليدية. وكانت الاجابة أن هذه هى الطريقة الوحيدة لكى لا يطلق عليهم اسم «مارياس» والذى

اكتفوا منه، ولهذا السبب أيضاً كانوا يبحثون عن الأسماء الأكثر غرابة كي يضمنوا أن تعامل بناتهم كأشخاص متفردة». وهذا يوضح إلى أى حد تحولت بعض الملامح الخاصة بالثقافات الشعبية الريفية إلى صور جامدة لا علاقة لها بالواقع^(١٤٤).

الدراما التليفزيونية: من الميلودراما إلى الهزل :

إن وسائل الإعلام هي تقنيات من شأنها تغيير المجال الثقافي التي تدخله: هذه هي الطريقة التي تعمل بها^(١٤٦). ولهذا فإن المقاومة، حيثما تحدث، لا يمكن أن تكون مقاومة لوسائل جديدة، وإنما مقاومة لسيطرتها واستقبالها. وقد تسيد مفهوم التبعية الثقافية المناقشات حول وسائل الإعلام في أمريكا اللاتينية في السبعينيات، والنص الكلاسيكي لهذه المناقشات كان كتاب دورفمان Dorfman وماتلارت Mattelart How to Read Donald Duck^(١٤٧). وفي حين تبرز هذه الدراسة المغزى الإمبريالي الصريح والشفوية الاجتماعية الأقل وضوحاً والمنقعة ببراءة شخص مؤسدة ديزني، إلا أنها مع ذلك تخلق منطقة مغلقة بين الرسائل الأيديولوجية واستقبالها. كذلك تبدو الفجوة بين الأيديولوجيا والحياة اليومية أقل وأصغر في دراسات ما تآلرت عن وسائل الإعلام في تشيلي في أوائل السبعينيات. فهو يشير، مثلاً، إلى الأثر التغريبي للإعلانات عن البضائع الاستهلاكية والتي لا تستطيع أغلبية التشيليين شراؤها. ومع ذلك، يبدو أنه يفترض أنه مستقبلي هذه الصور ليس لديهم خيار آخر سوى استقبالها بشكل سلبي، وأنه ليس لديهم تمثيلات بديلة متوقفة لهم. وهنا تداخلت الأيديولوجيا والتخطيط الاجتماعي كما لو كان الناس غير واعين بالانفصال أو أنه ليس لديهم طريقة للتفاوض مع هذا التدخل. ولكن روايات مانويل بوريج، التي سوف نناقشها بالتفصيل في الفصل الرابع، تحكي قصة مختلفة. فشخصيات بوريج تدمن تنميط المسلسلات الإذاعية والأفلام ولكنها تتواطأ بفاعلية في عملية الإستغلال، وتعرف جيداً كيف تتعامل مع الفجوات الواقعة بين المثالي والواقعي: والمسئولية هنا ليست مسئولية وسائل الإعلام فقط. فروايات بوريج تدخل الرغبة في المعادلة.

وفى ضوء هذا الموضوع، فإن فكرة وجود ثقافة شعبية مدنية متميزة تتطلب تحديداً من ثلاث زوايا رئيسية، فى المقام الأول، هناك السؤال إلى أى حد تركت الأشكال الأولى من الثقافة الجماهيرية أثراً فى صناعة الثقافة الحديثة، وبالتالي إلى أى حد تتضمن الأخيرة بعد الذاكرة الاجتماعية. وثانياً، هناك موضوع الجمهور المستقبل كمشارك فعال فى تكوين الرسائل، وبالتالي موضوع الرسائل نفسها ليس كمفتاح تفسيري أحادى الصوت، ولا مفروضة أو ثابتة. وثالثاً، إن الشعبى، قبل أى شىء، فضاء لعملية إعادة أهمية الدلالات، بمعنى أن منتجات صناعة الثقافة تستقبل من قبل أناس يعيشون فى مجتمع ملئ بالصراعات الحقيقية، وبالتالي يدخلون إستراتيجيات معالجة هذه الصراعات داخل فعل الاستقبال. وسوف نتعمق فى هذه الإمكانيات فى ضوء الشكل الثقافى الجماهيرى الأكثر شهرة فى أمريكا اللاتينية وهو الدراما التلفزيونية Telenovela. وهو - أيضاً - الشكل الذى يتعدى الحدود الوطنية بشكل كبير.

ولقد كان هناك أحكام سلبية عديدة ضد الدراما التلفزيونية، ومثال واحد على ذلك يكفى. ففى مقال له بعنوان «كن سعيداً لأن أباك ليس أباك». تحليل للدراما التلفزيونية الكولومبية»، يناقش Azriel Bibilowicz مسلسل Manuela، التى تجمع حبكتها الفنية بين مغامرة عاطفية غير شرعية ورسالة اجتماعية حول صراعات الفلاحين وأصحاب الأراضى فى القرن التاسع عشر. ويرى هذا الناقد أن العمل «تركيب ثنائى» على أساس أن «الوجهاء» الذين لديهم «بنات سيئة» يعاملون الفلاحين بقسوة فى حين أن عمدة البلدة الذى ينتمى لنفس طبقة «الوجهاء» لديه «بنات طيبة» ويريد مساعدة هؤلاء الفلاحين. وتقدم الدراما التلفزيونية هنا تحليلاً مبسطاً ومخلأً للمشكلة التى تعرض على أنها مشكلة تخص شخصيات فردية بعينها وليس باعتبارها انعكاساً لواقع اجتماعى اقتصادى يخص البلد ككل وهو الموضوع الحقيقى الواقعى⁽¹⁸⁾. ولكن إبراز الجانب الأخلاقى والعاطفى هنا هو خاصية مميزة للأشكال الشعبية (التقليد الميلودرامى فى المسرح وال Folletin) والتى انتقلت إلى مرحلة الدراما التلفزيونية. وهى أيضاً خاصية مميزة لروايات القرن التاسع عشر مثل رواية Aves sin nido (Birds Without an nest 1889) التى تم تحويلها إلى عمل تلفزيونى. وحقيقة

أن التأكيد على المستويين الأخلاقي والعاطفي هو تقليد شعبي يجعل ذلك متعارضاً مع قراءة Bibliowicz الأيديولوجية الأحادية البعد. وسوف ننظر هنا إلى بعض العلاقات بين شكل الدراما التليفزيونية والتاريخ ومعتمدين في ذلك على مناقشات مارتين باربيرو Martin Barbero. وأول دراما تليفزيونية ظهرت في كل من المكسيك والبرازيل، وهما الدولتان الرئيسيتان في إنتاج هذه الدراما، كانت (The Right to Be Born El dere- cho denacer) وفي الأصل كانت هذه الدراما مسلسلاً إذاعياً أُنتج في كوبا في 1948، ثم تم تحويله إلى عمل تليفزيوني في عام 1964. وتدور حبكة العمل حول محام شاب يحاول معرفة من أبويه. والميلودراما هنا تتضمن دراما الاعتراف، اعتراف الأب بابنه والابن بأمه. ويلعب الصراع ضد عالم المظاهر والسلوكيات الشريرة التي تمنع المرء من إدراك الهوية الحقيقية، دوراً كبيراً في هذه المغامرة. وعندما تؤكد الميلودراما على الاعتراف بالقرابة ككيان اجتماعي، وفي نفس الوقت تتجاهل فكرة المجتمع باعتباره «عقد اجتماعي» بين الحكام والمحكومين، وهو هدف الحكومات الليبرالية منذ عهد بوليغار وقدماء. أليس هناك إذن علاقة سرية بين الميلودراما وتاريخ شبه القارة؟ بالتأكيد أن عدم اعتراف الميلودراما «بالعقد الاجتماعي» يوضح علانية حجم وثقل العلاقات الاجتماعية الأساسية كعلاقات القرابة، الجيرة، التضامن والصداقة وأهمية هذه العلاقات بالنسبة للأشخاص الذين يرون أنفسهم في هذه الميلودراما. ألا يعني ذلك أنه يجب أن يكون هناك معنى ما وراء السؤال حول إلى أي حد يتحدث نجاح هذه الميلودراما في تلك البلدان عن فشل المؤسسات السياسية التي لم تعترف بحجم ووزن «ذلك الجانب الاجتماعي الآخر»^(١٤٩). وبين زمن التاريخ، زمن التكتلات الكبيرة مثل الوطن والأمة، والزمن الوجودي للحياة الفردية، يدخل زمن العائلة كوسيط ينشر علامات الأجيال ودرجات الانتساب المختلفة داخل العائلة الممتدة. وزمن العائلة منطوق على مفارقة تاريخية بالفعل، وذلك بالنظر إلى تنظيم الحياة اليومية القائم على العمل والسوق (الوقت مال). ومع ذلك ذكرى ذلك الزمن الآخر ضرورية لاستقبال الدراما التليفزيونية في أمريكا اللاتينية، نظراً لأنها تحمل الحكمة الدرامية التأميرية بمعنى الاجتماعي مقابل السائد^(١٥٠). بالإضافة إلى صلتها بالـ Folletín، تحتفظ الميلودراما التليفزيونية، بعلاقات مع النمط الحكائي للحكايات الشعبية الفولكلورية، أدب الحبل

البرازيلي، وأدب تسجيل الأحداث في الـ Corrido وأغاني الـ Vallenato الكولومبية؛ وترتبط هذه العلاقات بدقق قصصى مطول ونفاذ إلى ما يدور خارج النص. وقد طور ناقد برازيلي هذه المزايم ليضيف فى اقتراح له أن الميلودراما هى نوع كارنيشالى يتبادل فيه المؤلف، القارئ، والشخصيات مواقعهم باستمرار^(١٥١).

وفى مقابلة لبرنامج تليفزيونى بريطانى مع مجموعة من السيدات فى مدينة المكسيك، حول موقفهم من الدراما التليفزيونية، أجابت هذه المجموعة بأنهن يفضلن مشاهدة حياة الأثرياء ؛ لأن الأثرياء لديهم مشاكل أقل. وهؤلاء المشاهدات مدركات تماماً للمسافة ما بين الحياة اليومية والعالم الذى يقدم على الشاشة- ومن الجدير بالذكر أيضاً أن أحد أقدم الدراما التليفزيونية المكسيكية كانت بعنوان Los ricos tambien lloran (The Rich Also Cry) وفى هذا إشارة الى أن الحكبات الكلاسيكية حول أسمال الثروة والتى تتضمن الرغبة فى حل المشاكل الاقتصادية، تضم أيضاً بعداً يتعلق بتأثير الديمقراطية العاطفية^(١٥٢).

ولذلك فرغم أن هناك نوعاً من الانغماس الذاتى العاطفى فى الدراما التليفزيونية غير مشكوك فيه، إلا أن هذه الدراما التليفزيونية لها أبعاد أخرى سياسية. وقد لخص مونسيقاس آليات الاستخدامات الشعبية للدراما التليفزيونية كالتالى:

إن المجموعات التى ليست لها سلطة سياسية أو تمثيل اجتماعى... تجعل من الميلودراما دراما جنسية، تنسج مواقف ساخرة من الكوميديا السوداء، تستمع بنفسها وتتأثر انفعالياً دون أن تتغير على المستوى الأيديولوجى.... إن الطبقات التابعة تقبل، لأن ليس لديها بديل آخر، بصناعة مبتذلة طفيلية، وتحولها بدون نزاع إلى نوع من الانغماس الذاتى والانحطاط، وأيضاً إلى كيان فرح لكن مستعد للقتال^(١٥٣).

ويجب إضافة متع التذكر، ومشاركة هذه الذكرى مع الآخرين إلى ما سبق- حيث إن التليفزيون لا يستقبل فى صمت أو نشوة مهيمنة- وذلك فى مواجهة الحكبات المعقدة بشكل خارق للمألوف^(١٥٤).

وهكذا يتضمن الاستقبال الشعبى بالفعل نزوعاً نحو إعادة عملية أهمية الدلالات والتى تنتج من خلال تحريك الخبرات الشعبية والذكريات وإعطائها هامشاً من التحكم

والسيطرة، ليس على ملكية وسائل الإعلام (هذه منطقة وسائل الاعلام البديلة)، ولكن على معانيها الاجتماعية. وأحد أنواع إعادة المواجهة تتضح من خلال سيرك الـ *barrio* في البرازيل، حيث تدمج الشخصيات التلفزيونية فى أشكال أقدم للتسلية مثل ألعاب المهرجين، ألعاب السحر، وعروض الأكروبات. ولكن غالباً لا تتوفر أشكال أخرى للتسلية غير التلفزيون، وهكذا تتجلى ضغوط التاريخ الاجتماعى المعاصر المتغير فى الأساليب المتغيرة للدراما التلفزيونية نفسها.

دعنا الآن ندرس إنتاجين حديثين من إنتاج تلفزيون *Televisa*، الشركة المحتكرة للتلفزيون الوطنى المكسيكى^(١٥٥). أولاً: «العودة الغريبة لدينا سالازر» *The Strange Return of Diana Salazar*، والتي أذيعت فى عام 1988. تدور أحداث هذا المسلسل حول تجسد امرأة أرسطوقراطية من القرن السابع عشر كان قد تم إحراقها من قبل لجنة التفتيش باعتبارها ساحرة ويعاد تجسيد المرأة فى عام 1988، وتتضمن هذه الدراما عناصر الخير والشر المألوفة والتي يساء فهمها أحياناً، بالإضافة إلى قصة حب، وتتضمن أيضاً القوى الخاصة للبطة التي تتحول إلى أجهزة كمبيوتر، أى الاعتراف بالاهتمام المتزايد بتكنولوجيا المعلومات، ولكن يتم ذلك بطريقة تتواءم مع المتطلبات الإغرائية للميلودراما. وتعد هذه الدراما أكثر تعقيداً وحداثة عن المسلسلات المعتادة التي تدعو الطبقات الفقيرة من المجتمع لمشاهدة الدراما العاطفية والأخلاقية الخاصة بالأغنياء. ويمكن اعتبار هوية البطة والبطل التاريخية المزدوجة، هوية حديثة وهوية تعود للقرن السابع عشر، وسيلة لإعادة تمجيد الطبقة البرجوازية الذى انطفأ بريقها فى العقد الماضى. ويؤكد مونسيفاس أن «التحول الحالى للدراما التلفزيونية نحو مشاهد انحدار الطبقة البرجوازية مرتبط باستحالة الاستمرار فى تقديم أعمال درامية مبنية على حكاية تتعلق بمصادقية الشرف والعواطف العائلية»^(١٥٦). ويصل هذا التحول إلى أقصاه فى مسلسل *Cuna de lobos* (Cradle of Wolves)، وبطلة هذا المسلسل تجسيد للشر. وتضع هذه البطلة على إحدى عينيها ضمادة سوداء وتقتل بدون هوادة هؤلاء الذين يعترضون طريقها، عن طريق وضع السكر فى محرك الطائرة مثلاً. ولكن هذه الهمجية طريقة لعمل صلات اجتماعية مع الواقع، فى وجود أزمة اجتماعية فى العالم الواقعى المميز بفقدان الثقة فى السلطة والقيم العليا: ففى إحدى

عمليات القتل، تضع البطلة زجاجة كاملة من منقوع أوراق زهر القمعية فى كأس من عصير البرتقال، أى بنفس الطريقة تماماً التى قيل إن البابا الأخير قتل بها.

وحتى أوائل فترة الثمانينيات، استطاعت عملية التوسع الاقتصادى المكسيكى أن تقدم أملاً فى حراك اجتماعى مستمر إلى حد ما. وقد أطلقت الأزمة الاقتصادية الحادة فى عام 1982، التى تضافرت أثارها مع الآثار الخطيرة لزلازال 1985 الذى ضرب مدينة المكسيك، أطلق كل ذلك العنان لحدوث تغيرات عميقة ظهر أثرها فى الشكل الذى اتخذته الدراما التليفزيونية الأخيرة. وتتعلق هذه التغيرات بالعنف الاجتماعى المتزايد، الإدراك الحاد بالفساد الرسمى، وأزمة حزب الشعب السياسية الذى حكم المكسيك لخمسین عاماً، «إن دولة حزب الشعب لم تعد قادرة على الوفاء بالمتطلبات الشعبية الزائدة... ولم تعد الصراعات والحركات الاجتماعية تجد حلاً من خلال التطلع لأعلى»، وذلك كما يقول Sergio Zermeneo فى مقال له بعنوان "The End of Mexican Populism"^(١٥٧). ويعلق مخرج مسلسل Cradle of Wolves أنه فى الأزمة الراهنة «يريد الناس أن يتطابقوا مع شخص حاسم ذى إرادة من حديد؛ وهذا هو ما أنتج الظاهرة الغريبة لتوحد الناس مع الشر وليس مع الخير»^(١٥٨). وقد شاهد هذا المسلسل جمهوراً بلغ عدده 40 مليون شخص أى نصف عدد السكان، وهى أكبر نسبة مشاهدة عرفها مسلسل تلفزيونى. وعندما عرضت آخر حلقة، ساد الصمت أنحاء المدينة؛ رفض سائقو مترو الأنفاق العمل، ومكث الناس جميعاً فى البيوت. ووفقاً لكارلوس المس، كاتب مسلسل Cuna de lobos، فإن «الميلودراما الآن أصبحت هزلاً، لا يمكننا الآن أخذ التناقضات الميلودرامية بين الخير والشر بشكل جدى». وبالنسبة لمونسيغاس، يعتبر هذا محدداً لتغير فى الإدراك: إن حل الغضب من العلاقات الطبقيّة محل الاثارة الأخلاقية القديمة، والإمكانية المستقبلية الوحيدة هى محاكاة هذا النوع بشكل ساخر^(١٥٩). والشئ الآخر الباقى من الدراما التليفزيونية القديمة هو متعة حل عقدة باروكية.

وقبل أن نترك الدراما التليفزيونية، يجدر بنا أن نحصى الخيوط المتعددة التى تتمازج فى عملية استقبال هذه الدراما. فهناك التأكيد الأخلاقى المميز، كما أسلفنا، على الجماليات الشعبية. وهناك أيضاً العالم الديمقراطى للمشاعر، حيث كل فرد قادر

على الإحساس بشكل مكثف مما يلغى الفوارق الطبقية. وتوفر المشاعر هنا الدوافع التي تقوم عليها الحكبات على أساس دراما الاعتراف. وتتطلب الحكبات المعقدة قدرًا كبيرًا من البراعة في التذكر، وهي إحدى آليات التجاوب المتبادلة في الخبرة المشتركة للمشاهدة. وأخيرًا، التركيبية الحلقية، التي تمتد لعدة أشهر، وتولد نوعًا من التفاعل بين الاكتمال والانتفاخ. وتقدم كل حلقة وعدًا من نوع النهائية والاكتمال الذي لا يتوفر في الحياة الواقعية، نوع من التشويق الذي يزداد إثارة بمعرفة المشاهد بأن تبديلاً حتمياً لابد أن يحدث في الحلقة التالية. وفي ضوء هذه المعاني، يصبح من الخطأ فصل العنصر الأخلاقي الثنائي البعد كما لو كان هو المستوى المتحكم الوحيد.

ولقد رأينا من قبل كيف تحولت ال Folletin إلى دراما إذاعية ثم إلى دراما تليفزيونية. والمادة التي أصبحت مقروءة على نطاق واسع في السياق المعاصر الآن هي الحكايات المصورة Fotonovela والأفانصيص التاريخية الكوميديا historieta، والتي ينشر منها أحياناً أكثر من 2 مليون نسخة في الأسبوع. ومثل ال Folletin تتجاوب هذه المادة مع مواقف القراءة المتقطعة زمنياً والتعليم المحدود. ومع ذلك فانتسابها، بالنسبة لأسلوب الخيال، ليس إلى الإذاعة أو التليفزيون وإنما إلى السينما. وتتميز كورينليا باتلرقلورا بين ثلاثة أنواع رئيسية من الحكايات المصورة: الوردية rosa، وتتناول موضوعات الطبقة المتوسطة وفوق المتوسطة أو حفلات المنوعات القديمة، التي تقدم حكايات من نوع سندريلا، الناعمة Suave تتناول موضوعاتها حياة الطبقة المتوسطة وفوق المتوسطة؛ والحمراء roja التي تتميز بموضوعات عنيفة مثل الاغتصاب أو زنا المحارم. ومع ذلك، هناك نزعة لأن تسود وجهة نظر معينة في كل الأنواع: «عملية أفراد المشاكل وحلها هي الرسالة التي دائما ما تقدم»^(١٦٠). والاقتراح هنا، في كلمات أخرى، هو أن مطالب الاندماج في اقتصاد رأسمالي حديث يتم تفصيلها والإعلان عنها من خلال الحكبات الدرامية التي تعطي القارئ أيضاً العناصر المكونة والمتوقعة من هذا النوع^(١٦١).

أما الأعمال الكوميديا (مثل ديزني) فقد كانت أقل تأثراً بصناعة الثقافة عبر - القومية مما كان متوقعاً. ففي المكسيك، على سبيل المثال، حوالي 80٪ من الإنتاج إنتاج وطني. وأحد نماذج حفلات المنوعات الراقصة هو Libros Semanales (روايات العرى

الهزلية) التى من شأنها إثارة التساؤل حول كيفية تعامل المرأة مع حالة الانتقال منبنى التقليدي إلى البنئ الحديث. ورغم أن هذه الحفلات أقل سحراً وفتنةً بالمقارنة بالنماذج الأقدم من القصص الرومانسية الهروبية (مثل روايات كورين تادو)، إلا أنه «من الواضح أن هذه الأعمال مخصصة للنساء اللانى اندمجت أو على وشك الاندماج فى ساحة العمل»، وذلك كما يرى جين فرانكو Jean Franco؛ فهذه الأعمال «تطلب نوعاً مختلفاً من الحبكة الحديثة، واحدة لا ترفع فقط شعار مكافأة الاستهلاك»^(١٦٢). وتتطلب عملية التمدين إعادة توفيق الاتجاهات نحو العائلة، أى سلسلة الأشياء المترابطة التى تجعل الماضى يسيطر على الحاضر.

إن سياسة ما بعد الثورة المكسيكية شجعت على علمنة الحياة العامة وتركت العائلة الأبوية التقليدية دون مساس لتؤكد على الصفات الرجولية الذكورية فى صورتها الوطنية. وهكذا فإن العائلة المكسيكية مؤسسة بالغة التعقيد، ليست فقط مصدراً لتوترات كبيرة، خاصة وسط الفقراء، ولكن أيضاً مصدراً للتأييد والتواصل اليومى الذى لا تستطيع الدولة ومؤسساتها أن تحل محله^(١٦٣).

وتشتمل الحكايات فى novelas Semanales على دعوة للنساء كى يبعدنا أنفسهن عن العائلة التقليدية التى يتحكم فيها الذكور: «إن النساء مدعوات كى يرين أنفسهن باعتبارهن ضحايا مؤامرة، مؤامرة المكسيك القديمة التى نقلت معها تقليد الرجولة والذكورة وأضررت بهن. وإذا ما وجَّهن نقمتهن ضد حيل الرجال القديمة وفصلن أنفسهن عن تأثيرهم، بدلاً من قراءة أنفسهن باعتبارهن ضحايا، فيمكن لهن أن ينجحن»^(١٦٤).

وما هنا ملخصاً لحكاية Una mujer Insatisfecha (An unsatisfied Woman) وهو مثال يعود إلى عام 1984:

تتزوج البطة من رجل أعمال ممل وعاجز جنسياً ويؤمن بالقيم الأبوية والتقليدية لحياة العائلة. وتتفر لويزا من موقفه البيوريتانى تجاه العلاقة الزوجية وتتشاجر مع حماتها الإيطالية التى تحمل أفكاراً تقليدية عن الزواج. تقرر أن تعمل مصممة أزياء وتقابل رجلاً آخر ولكن ترفض أن تدخل علاقة لا تعد إلا بأن تكون علاقة قمعية مثل

علاقتها بزوجها. وعندما تعود إلى منزل أمها تغلق الهاتف في وجه حبيبها الجديد فتشعر بأنها حرة، سعيدة، وبدون قيود^(١٦٥).

ومرة أخرى، كما هو الحال مع الدراما التليفزيونية تظهر العائلة كوسيط حاسم في عملية الاستقبال. وفي حدود معرفتنا، لم يكتب أحد بعد تاريخاً شاملاً جامعاً للعائلة في أمريكا اللاتينية^(١٦٦).

وأحد الآثار الرئيسية للبيئة المدنية الحديثة هو انقطاع الصلة بين الطبقات الاجتماعية والفئات الثقافية. ويقع المستودع الثقافي نفسه تحت تصرف كل المجموعات الاجتماعية. وبمعكس أقلية تستطيع فهم الأدب أو الفن، يستطيع الآن كل شخص أن يعتمد على رصيد من الاعترافات تجعله يستطيع فك شفرة وسائل الاعلام. إن المسلسلات التليفزيونية تستخدم أرشيفا من الاشارات من الأفلام والتليفزيون، وهذه الاشارات الآن تشكل جزءاً من ثقافة عامة بنفس الطريقة التي استخدمت بها الأعمال الأدبية العظيمة سابقاً .

إن المستودعات الثقافية المختلفة أصبحت مختلطة بطريقة يصعب معها أن تكون مثقفاً (Culto) بمعرفة الأعمال الفنية العظيمة فقط، أو أن تكون شعبياً ؛ لأنك قادر على فهم معنى الأشياء والرسائل التي أنتجها مجتمع مغلق (مجموعة عرقية، barrio، أو طبقة). في هذه الأيام، هذه المجموعات غير ثابتة، إنهم يجددون طريقة تكييفهم وتراتبهم كما تتغير الموضة، ويتقاطعون طوال الوقت، وفوق كل شيء يستطيع كل مستخدم أن يصنع مجموعته^(١٦٧).

وهذه الحالة التي تدعى ما بعد الحداثة، مهمة لأغراض حالية ؛ لأنها تمنع المرء من معادلة عملية انحطاط الممارسات الثقافية مع انحدارها، وكذلك تمنع تقديم عودة نوستالجية الى وقت كان يمكن فيه معادلة العضوية في النخبة الاجتماعية مع الوصاية على الثقافة (أو بالعكس). وفي الواقع، فإن الاتجاه الأخير أكثر تطابقاً مع حالة أوروبا الغربية عنه في أمريكا اللاتينية، حيث لا تزال عملية تحويل الواقع الريفى إلى يوتوبيا لها سلطة وقوة رمزية. وبذلك فإن الهجرة المتزايدة للثقافات الريفية وإعادة بثها من خلال قنوات جديدة ذات قاعدة مدنية يعنى أن الشعبى لا يمكن أن يعنى النقاء

ولا الخسارة بالنسبة إلى الصناعة الثقافية. وهنا يصبح البحث عن تعريف مختلف للشعبي أمراً ضرورياً، وذلك في ضوء إمكانية سلطة مضادة .

الإعلام البديل :

يمثل الإعلام البديل محاولة متعددة لتقديم قوة مضادة لسيطرة ممارسات وسائل الاتصال الجماهيري وذلك باستكشاف إمكانية استخدام تكنولوجيا الاتصال خارج نطاق سيطرة الصناعة الثقافية، ويشمل الإعلام البديل شرائط الكاسيت، الإذاعة، التلفزيون، الفيديو، الأفلام، والصحف. وإن كنا سنشير فقط إلى تجربة الإذاعة فننوه بأن تلك التجربة يمكن القياسُ عليها بالنسبة لبقية وسائل الاتصال وهناك خصائص معينة للإذاعة تجعل من السهل استخدامها كوسيط إعلامي شعبي مناسب، منها الانخفاض النسبي لتكلفتها، تغطيتها لمسافات كبيرة، وسهولة الحصول على تكنولوجيا التسجيل .

ويوضح تقرير Rosa Maria Alfaro عن تجارب Calandra - مجموعة كرسنت نفسها إقامة اتصال اجتماعي راديكالي في مدينة Palma Lona Alta إحدى مدن الكواخ في بيرو- بعض إمكانيات الإذاعة الشعبية وكذلك بعض مشاكلها. لقد بدأ المشروع كفكرة لصحيفة محلية ولكنه واجه مشكلتين رئيسيتين تمثلت أولاهما في صعوبة وجود لغة مكتوبة يمكنها التعبير عن العالم الشفاهي للسكان دون تشويه ذلك العالم وتمثلت ثانيهما في أن الهيئة القائمة على الصحيفة لم تتواصل مع الحياة الفعلية لهؤلاء الذين توجهت إليهم، فكانت النتيجة «أن مضت الحياة اليومية لهؤلاء الناس بهدوء على هامش اهتمامات الهيئة عبر ممارسات اتصالية أخرى»^(١٦٨). لقد بدا ذلك العالم الثقافي اليومي معقداً ومعبراً لهؤلاء الذين جاءوا من خارجه محاولين التعبير عنه: التعايش بين «القلب المقدس ليسوع والدراما التلفزيونية الفنزويلية، البرنامج الذي يقدم الموسيقى الشعبية والسلسا وموسيقى الديسكو».

لقد فشل مشروع الصحيفة فى أن يتواصل مع الخيال الشعبى. وقد اقتضت المرحلة الثانية للمشروع ابتكار استخدامات بديلة. لنظام الخطاب الإعلامى فى سوق المنطقة. ولكن القالب المبدئى الذى تضمن برامج إخبارية عن المنطقة لم يستقبل استقبالا حسنا، فلم يكن هناك إبلاغ كاف عن المشكلات كما أن البرامج لم تقدم حلولاً قصيرة الأجل لتلك المشاكل. وفى نفس الوقت شكلت النساء ٩٥٪ من حملة المشترين والبائعين فى السوق وهؤلاء النساء شعرن بعدم ثقة فى قدراتهن على الحديث جيداً بالمقارنة بالصوت ذى الأسلوب المتعجرف الذى يرتبط بأداء المذيعين المحترفين. وبالرغم من ذلك ما إن تمت دعوتهن لأن يقمن معاً بعمل برامج عن فولكلور المناطق الريفية التى قدمن منها حتى تبخّر نقص الثقة الذى كن يعانين منه. وقد تضمنت البرامج حوارات مع تلك النسوة، فكل امرأة كانت تتحدث عن موطنها. وتطورت تلك الحوارات حتى وصلت إلى شكل (حكايات الراديو القصيرة) التى كانت الحبكة فيها هى قصة المرأة التى تأتى من الريف إلى المدينة .

وقد اعتمدت تلك البرامج على القوالب الإعلامية ولكن دون أن تكون نسخة مقلدة منها ؛ لأنها اعتمدت على الخبرات الحقيقية لكل امرأة. وكان التسجيل يتم بواسطة جهاز تسجيل محمول فى أكشاك السوق فى جو من التفاعل الكامل مع الأحداث الحقيقية. وكانت الممثلات تعتمد على الارتجال منتقلات ما بين قصص من خيالهن تصور واقعا أفضل وبين الوصف الواقعى الخشن للعنف الموجود فى المدينة»^(١٦٩). وتؤكد ألفارو Alfaro فى ختام تقريرها على أهمية أن تكون الحياة اليومية هى الأساس الذى يقوم عليه الاتصال، فخلق إعلام بديل ليس مجرد مسألة تكنولوجيا.

وعلى الرغم من أن تلك التجارب لم يتم بثها عبر موجات الأثير إلا أنها طورت عملية إنتاج اعتمدت على استكشاف ذاكرة اجتماعية معينة. وتواصل ذلك الاحترام للاختلاف المحلى فى برامج الإذاعة التى كانت يتم بثها للفلاحين فبالرغم من وجود محطات الإرسال والإستديوهات فى المراكز الحضرية إلا أن محطات الاستقبال كانت منتشرة فى مناطق كثيرة من الريف على مسافة تبعد عن الطريق بعدة أيام مشياً على الأقدام .

وفى حالة البرامج البيروانية "Tierra Fecunda and Mosoq Allpa" التى كانت تُبث من ليما وكوسكو على التوالى، كان هناك جزء أساسى من مادة كل برنامج يتكون من الشرائط التى ترسلها مجتمعات الفلاحين والتى تتضمن موسيقاهم ووصفاً لعاداتهم ومنها على سبيل المثال طقوس تسقيف البيت وكان الذى يقدم الوصف الفلاحون أنفسهم. وتضمن ذلك التبادل الحضرى- الريفى مشورة قانونية وتقنية. وعلى الرغم من أن معدى ومقدمى البرامج المحترفين يقيمون أصلاً فى مناطق حضرية إلا أنهم يقضون وقتاً غير قليل فى السفر لجمع مادة البرامج كما أنه يجب عليهم إجابة كل من الكيتشوا والإسبانية حيث إن البرامج تقدم باللغتين معاً. وفى بعض الأحيان تتضمن المادة التى يتم جمعها سرداً قصصياً يمزج بين الفكاهة وبين (نقد) الظواهر الخارقة للطبيعة والأحوال السياسية ويتم إذاعة تلك المادة بعد حذف أقل قدر منها.

ومن أنواع البرامج الأخرى ما يعتمد على إذاعة ما يجرى فى اجتماعات الفلاحين أو الخطب التى يتم إلقاؤها فى الكابيلدو أبييرتو Cabildo abierto وهو اجتماع مجلس مفتوح يسمح فيه لكل المواطنين بالتعبير عن آرائهم. فى ذلك المثال الأخير يتبع القائمون على تلك البرامج أسلوباً آخر فى المونتاج فبدلاً من محاولة تحقيق التوازن الذى يعتمد على فكرة مؤداها إن الحقيقة لابد أن تكمن فى مكان ما فى الوسط، يظهر كلا الجانبين وكأنه ليس على صواب، يتم عمل المونتاج بأسلوب يوحى بأن كلاً من الجانبين ليس على صواب بحيث يترك للمستمعين الفرصة كي يتخذوا قراراتهم بأنفسهم. وإلى جانب كون هذا النمط من الإذاعة الشعبية مولداً لموجات من تدفق المعلومات بين الحضر والريف تتسم بأنها تبادلية وبأنها أيضاً موجهة لإشباع احتياجات الفلاحين فهى أيضاً- ذلك النمط من الإذاعة الشعبية - وسيلة تسهل الاتصال ما بين مجتمعات الفلاحين التى تقع فى مناطق جغرافية تبعد عن بعضها البعض لمسافات كبيرة جداً.

وفى تاريخ فيلا أباريسيدا Vila Aparecida، وهى منطقة تقع على أطراف ساو باولو ويسكنها بالدرجة الأولى مهاجرون ريفيون، مثال على إحدى الوسائل التى يتكشف من خلالها كيف أن الكفاف من أجل الحصول على خدمات ومستلزمات البنية التحتية للمعيشة فى الحضر فى أطراف مدن أمريكا اللاتينية يستلزم تكوين هويات

جديدة فالرحلة من وسط مدينة ساو باولو حتى فيلا أباريسيدا تستغرق ساعتين تقريباً في حالة ركوب الأوتوبيس. وتنتهى هذه الرحلة أمام بار ومخبز يعتبر أحد نقاط الالتقاء الرئيسية التى تحافظ على الشبكة الواسعة من العلاقات الاجتماعية غير الرسمية فى المنطقة. فهذه الشبكة تعتبر شيئاً ضرورياً لضمان البقاء الجسدى والنفسى لسكان تلك المنطقة، فمن خلال الإحساس بالهوية التابع من الانتماء إلى تلك المنطقة يتم إحداث التوازن المطلوب لمواجهة الإحساس الذى يشعرون به أثناء تواجدهم فى المصانع والمكاتب والأوتوبيسات المزدحمة، الإحساس بأنهم مجهولو الهوية وبأنهم شظايا.

بعبور المرء ملعب كرة القدم يصل إلى الطريق الرئيسى للفيلا Vila وعلى طول الطريق تصطف المنازل الآيلة للسقوط والمحلات والحانات المطلية بألوان زاهية زرقاء وصفراء وقرنفلية، وهو ما يمثل إحدى السمات التى تميز تلك المناطق الريفية- ويشكل لعب الأطفال مع الكلاب ومنظر البالوعات المفتوحة وصوت التليفزيون وأجهزة الكاسيت والسكان الواقفين فى مداخل المنازل يحملون أكياساً تحوى مشترياتهم ويتحدثون مع بعضهم البعض، يشكل كل ذلك المنظر التقليدى للحياة اليومية فى مناطق الأطراف. وإذا ما اتجه المرء يساراً يصل إلى الكنيسة التى تم بناؤها فى أوائل الثمانينات وهى تلك الفترة التى بدأت فيها الفيلا Vila- بمساعدة الواعظين العاملين غير الرسميين فى الكنيسة الكاثوليكية المرتبطة بالتحريير الدينى- فى تنظيم نفسها والمطالبة بأراضى ومياه جارية ونظام صرف صحى وبإدخال الكهرباء وبإجراءات لتحسين الصحة وبخدمات تعليمية ومواصلات. وبما أن غالبية سكان الـ «فيلا» Vila من الأميين فقد أنشأت مجموعة مهتمة بشئون المجتمع إذاعة محلية عرفت باسم «إذاعة الأهالى» على أمل أن تقوم تلك الوسيلة الشفهية للاتصال بتسهيل عملية الحراك الاجتماعى وتمتكت الأهداف الرئيسية لـ «إذاعة الأهالى» فيما يلى

- «إحياء تاريخ الأهالى وديانتهم وثقافتهم وتقاليدهم وأساطيرهم». «تقديم المعلومات الأساسية لمساندة الكفاح من أجل المجتمع ولتوصيل آمال ومشاكل الأهالى للمسؤولين». «تقديم دعم للفنانين الشعبيين بقدر الدعم المتقدم للموسيقى والمهرجانات». «تشجيع المشاركة الشعبية على كل المستويات والمشاركة فى تكوين قادة جدد للمجتمع»^(١٧٠).

وقد تضمن البرنامج الإسبوعي للإذاعة - والذي كان من الممكن تغييره وفقاً لما يطالب به المجتمع قراءات من الإنجيل تم تكييفها وتفسيرها في ضوء خبرات أهالي «فيللا أباريسيدا» Vila Aparecida، تقديم أعمال درامية اجتماعية ألفها وقدمها أهالي المنطقة، تنويهات عن منظمة الجماعات العاملة لصالح المجتمع وعن العديد من المحاضرات والدروس (كورسات)، مناقشة قضايا سياسية حالية، تقديم معلومات عن أسعار الأطعمة وعن فرص عمل وعن خدمات عامة، تقديم موسيقى ريفية وحضرية.

وقد علق أحد قادة المجتمع والذي شارك أيضاً في إنشاء «إذاعة الأهالي» على دورها فقال:

إن ما تقوم به الإذاعة يعد جزءاً من شيء أكبر وهو الوضع الاقتصادي للدولة والكفاح من أجل الحصول على أراض في تلك المنطقة. ونحن نحاول أن نجعل الأهالي يفكرون فيما هو أبعد من مشاكلهم، كي يدركوا أننا وحدنا لن نكون في وضع يؤهلنا لحل مشاكل الإسكان ولكن يمكن اتخاذ خطوات للأمام لحل المشكلة عن طريق واحد فقط هو المشاركة في «الحركة» التي تعمل لصالح من ليست لديهم أراضٍ وذلك على المستوى الإقليمي^(١٧١).

وقد طورت «إذاعة الأهالي» من خلال معاشيتها للحياة اليومية لأهالي الـ «فيللا»، طورت شكلاً من الحراك السياسي الذي يتجاوز حدود الطبقة والأحزاب السياسية وذلك خلال عملية إعطاء دلالات جديدة للرموز الريفية التي أصبحت حاملة لذاكرة جمعية جديدة ففي المثال التالي نجد عنصر الموكب الديني عن الكاثوليكية الشعبية وقد اكتسب معنى جديداً، عن ذلك يقول أحد أعضاء «إذاعة الأهالي»:

عندما تكون هناك حركات شعبية تنزل بالإذاعة إلى الشوارع وعندما نكون واقفين أمام مكاتب المسؤولين انتظاركاً لحادثتهم يأتي الأهالي ويغنون ويتحدثون، وهنا في «الفيللا» Vila نفعل شيئاً مماثلاً. فحيث إنه لا يمكن لسيارة الإذاعة المرور في شوارعنا (لضييقها وامتلائها بالطين) نضع معدات الإذاعة على محفة يحملها الأهالي، وفي الموكب والاحتفالات تتقدم محفة القديس المحفة التي تحمل معدات الإذاعة. وقد قمنا

هذا العام بتنظيم (مسيرة) لصالح السلام كمعالجة لقضية حالة السود وقضية العنف، وكانت الإذاعة هناك^(١٧٣).

وتتضح العلاقة التي أقامتها «إذاعة الأهالي» بين ما هو شخصي وما هو سياسى، فى العديد من شهادات نساء «فيللا أباريسيدا» Vila Aparecida اللائى يعتبرن - أيضاً - من المؤسسين والقادة الرئيسيين (للجماعات المهمة بالمجتمع): «تقدم الإذاعة لوناً مختلفاً من الموسيقى، وتحكى لنا قصة البطالة، تتحدث عن الخبز والدقيق وعن ارتفاع الأسعار وهذا كله حقيقى- أعتقد أن هذا أمر جيد- والناس يحبون ذلك»، «الموسيقى التى يقدمونها تعبر عما نمر به فقد تذهب ذات يوم إلى السوبر ماركت وتجد أن سعر اللبن قد ارتفع، تتحدث الإذاعة عن الخبز والدقيق والمرتبات، أعتقد أن ذلك مهم، ثم بعد ذلك من الذى يثبت تلك الأسعار؟»^(١٧٣).

واحتفالاً بإنشاء «إذاعة الأهالي» يقام مهرجان سنوى للموسيقى والشعر فى «الفيللا». يؤدى هذا المهرجان إلى تقوية شبكة العلاقات الاجتماعية فى المنطقة كما يؤدى إلى تنشيط ظهور الفرق الصغيرة التى تقدم عروضها طوال العام فى أعياد الميلاد وحفلات الزفاف وفى المظاهرات. ويتكون المهرجان نفسه من برنامج يجمع ما بين الموسيقى الحضرية والموسيقى الريفية، الأشعار والأغنيات التى ألفها أهالي «الفيللا» والأداءات الأكثر شعبية التى يتم من خلالها محاكاة أنجح الأغنيات الحالية، والفرق التى تعتمد على ثلاثة عازقين وتقدم موسيقى لها أصول ريفية.

ومن الجوانب الجديدة بالملاحظة لذلك الاستخدام وغيره من الاستخدامات لوسائل الإعلام البديل هو ذلك الجانب المتعلق بالبناء الذى يعتمد عليه مجال الاتصال، فهو يعتمد على التبادلية بين المنتقلين وبين المرسلين (الإذاعيين)^(١٧٤). إنه بذلك المعنى وفوق كل شيء - وعلى النقيض مما تقوم به صناعة الثقافة يمكن أن ينظر لمشروعات مثل «راديو الناس» بوصفها شعبية- إن وسائل صناعة الثقافة تخلق مجتمعا متخيلاً متجانسا ولكنه منعزل وهو مجتمع مشاهدى التلفزيون، وتجعله يحل محل العالم الاجتماعى الحقيقى المكون من تقسيمات وفوارق اجتماعية. إن القائمين على صناعة الثقافة يخلقون الوهم بأن هناك تواصلاً سلساً بينما هم فى الحقيقة يرسخون هرمًا

طبقاً اجتماعياً معيناً. وفي مجتمع يتكون من المهاجرين الريفيين يؤدي ذلك البناء إلى اعتلال ثقافي^(١٧٥). فعندما يندمج المهاجرون الريفيون في سياق حضري كعمالة غير مدربة ورخيصة ويقومون بأعمال تتسم بالتكرار والرتابة يفقدون المعرفة والمهارات التي سبق وأن أتقنوها ولا يكتسبون في المقابل الوسائل المادية والفكرية الضرورية التي تتيح لهم المشاركة في سياق حضري؛ ولكن في «إذاعة الأماي» يُعد المنتج الثقافي انعكاساً تقريبياً لفعل اتصالي لم يشوهه العنف أو السيطرة.

علاوة على ذلك وكما رأينا في شهادات أهل الـ «فيلا» فإن الإذاعة هي الوسيلة التي يعبرون من خلالها عن أحوالهم الاجتماعية ويتعرفون على أنفسهم أيضاً، وهو ما من شأنه أن يسهل لهم إدراكاً معرفياً نقدياً لحالتهم المهمشة. وبهذا الأسلوب فإن الإذاعة تعضد الهوية الثقافية لهؤلاء المهاجرين بينما تنشط مساهمتهم في السياق الحضري ووصولهم إلى الحداثة بمشاركتهم كمنتجين وكعارفين، ومن الأنماط الأخرى لوسائل الإعلام البديلة المجموعات التي تنتج المسرح الشعبي في المجتمعات القروية ومدن الكواخ وقد وصلت تلك المجموعات إلى درجة عالية من المؤسسية تفتقدها الأقالم التلفزيونية الأوروبية في تصويرها الأماكن الحضرية في أمريكا اللاتينية والتي تميل إلى الاهتمام بتصوير مظاهر الفقر فقط. وعلى سبيل المثال أنشأت El Salvador التي تقع جنوب ليما مركزاً للإعلام الشعبي والثقافة الشعبية يضم مسرحاً وسينما وورش للفيديو. وعلى تجربة ذلك المركز يتحدث مدير ورشة المسرح سيزار اسكوزا:

لقد بدأنا بأعمال عن مشاكل ملموسة مثل الصحة والمواصلات والتعليم والإسكان ومؤخراً بدأنا نقدم أعمالاً تعتمد على نصوص مؤلفة. ولكن الجمهور كان يطلب شيئاً مختلفاً كانوا يقولون: «الأعمال المكتوبة جيدة وتقوم على موضوعات مهمة وعاطفة اجتماعية ولكن لماذا لا تحدثونا عن مدينة؟ كيف تم تنظيمها خلال أربعة عشر عاماً في شكل أحياء وكيف حصلت على تصنيفها كمدينة في حين أن أماكن أخرى لم تصل إلى ما وصلت إليه El Salvador في مئة سنة أو أكثر»^(١٧٦). وكنتيجة لذلك، تم اتخاذ قرار بتقديم تاريخ مدينة El Salvador وتم استخدام منهجين متوازيين في الإعداد لذلك وهما الارتجال الذي أقامت حواراً مع الذاكرة الجمعية للجمهور ودراسة الوثائق التي اتخذت شكل الدراسات الاجتماعية والحوارات مع كبار السن في ذلك المجتمع ويجدر

بالذكر أن أعضاء الورشة هم ممن علموا أنفسهم بأنفسهم وتقل أعمار معظمهم عن عشرين عاماً.

وكانت مسرحية *Dialogo enre Zorros* «حوار بين الثعالب» هي النتاج للعمل التحضيرى الذى قام به الأعضاء. وعنوان المسرحية يسلم بصحة رؤية المؤلف خوسية ماريا أرجيداس التى نادت بكسر الحواجز بين بيرو الإندينية وبيرو الحضرية بأسلوب خلاق وذلك من خلال عمله *El Zorro de arriba yel Zooro de abajo* «الثعلب الذى فى الأعلى والثعلب الذى فى الأسفل»، ١٩٧١هـ. تبدأ المسرحية بأسلوب ملحى يظهر غزو الأرض والكفاح ضد الشرطة وموت أحد السكان. ثم تتجه بعد ذلك إلى أساليب كوميدية ساخرة وتستخدم وسائل متعددة من المعرفة والذاكرة مثل شكل الدرس المدرسى وذلك لتقديم المعلومات. ويظهر أحد المشاهد الناس وهم ينتظرون الأوتوبيس ويتدافعون أمام بعضهم البعض بدون توقف: هنا تساهم فكرة الفشل فى تكوين طابور فى الكشف عن الحاجة إلى ابتكار أخلاق ثم خلق أشكال من المنظمات الديمقراطية (لوحة 7).

وبالرغم من ذلك يجب التأكيد على أنه يوجد انتقال أوتوماتيكى من المقاومة الثقافية إلى التفسير السياسى. وكما تضعها Alfaro «إذا ما شك الفلاحون فى القوة المسيطرة ولم يشاركوا فى الإجماع الرسمى معمقين بذلك الأزمة السياسية فإنهم بالرغم من ذلك لا ينظرون إلى أنفسهم كمشاركين فى مشروع سياسى بديل»^(١٧٧). وذلك يؤدى إلى السمة التالية وهى أنه بمنح الاختلاف الثقافى دلالة أوتوماتيكية للسياسة المعارضة يتم الانغماس فى الرومانسية أو الشعبية كما هو الحال فيما يتعلق بالكثير من الحديث المتعلق بالأقليات العرقية. والوجه الآخر للعملة هو الحقيقة القائلة بأن:

حياة السياسة أصبحت راکدة إذ ينقصنا بدائل حديثة ملموسة تتيح للناس أن يكونوا إلى جانب كونهم رعية، أبطالاً يعملون على تحررهم هناك فقط مقولات طويلاوية. إن الحركة الريفية والحضرية تعبر عن نفسها بعنف يجعل المدينة موانمة. إغراق موجات الراديو بـ *Cumbias* الساحلية والفولكلور الإندينى المدارى وما يطلق عليه العامية كتعبير رمزى واستمتاع بقوة من نوع مختلف مرغوب فيها ولكن لم يتم بناؤها بعد^(١٧٨).

وفى البيئة الثقافية المختلفة بشكل كبير لنيكاراجوا والتي سيتم عرضها بشكل واف فى الفصل الثالث أصبح تنشيط الثقافة الشعبية كأداة لتكوين هوية وطنية جديدة أحد المهام الكبيرة التى تضطلع بها سياسة الحكومة. وبالرغم من ذلك يجب ألا ننسى الحقيقة التى مؤداها أن المحتوى الفعلى للدروس الأولى فى حملة محو أمية الساندينيزمو والتى نجحت بشكل غير عادى يجعل الاستخدام المحدد للقراءة والكتابة فيما يخص الثقافة الشعبية يمثل إشكالية. ومن ناحية أخرى فقد مولت الحكومة ورش الشعر التى دعت مشاركين من بينهم من تعلم القراءة والكتابة مؤخراً كي يصوغوا خبرتهم فى أشعار وذلك دون إجبار أيديولوجى، تلك الأشعار تسهم فى تشكيل ذاكرة شعبية مكتوبة بدون تأكيد وثائقى، لقد كان الهدف من ذلك هو تحديد العاطفة بدقة فى الزمان والمكان بأسلوب عامى وباستخدام قوالب شعرية حديثة ومتفتحة بدلاً من محاولة محاكاة القوالب الشعرية ذات المكانة، الخاصة بالأزمة الماضية.

يمكن تحت ظروف معينة أن يتم محو مهول للذاكرة وقد كشفت دراسة بدأت عام 1985 على مدن الكواخ فى قرطبة الأرجنتين عن غياب للذاكرة المتعلقة بفترة الحكم العسكرى (1976-1985) وذلك بالمقارنة بما سبق ذلك من سنوات وهذا الصمت لم ينتج عن الخوف فالرواة لم يترددوا فى المعلومات الخاصة بأنشطتهم فى الفترة السابقة وهى تفاصيل يمكن أن تعد مخربة. ولم يكن ذلك إشارة على نقص فى المعرفة إذ إن المسألة كانت ما تذكره عن حياتهم وليس ما تذكره عن الدولة أو الحكومة^(١٧٨). لقد أوضح ذلك أنه خلال فترة الشمولية العسكرية كان هناك نقص فى الحديث عن المجال الجمعى وأن ذلك قد ارتبط «بنقص فى المجال الذى يتيح للمرء والناس أن يتصرفوا بناءً على الواقع»^(١٨٠). كل ذلك يرجع إلى نقص إمكانية التعبير عن الذاكرة بقمع مكانها السابق فى الحياة اليومية. وبينما لم يحدث تغير جوهري فى المستوى الإقتصادي يشير التقرير إلى أن حياة المدنيين Villeros تغيرت إلى مستوى أثر على العمليات الرمزية: فلم يعد الناس يتجمعون مع بعضهم البعض لأى غرض ولو حتى للعب الورق أو للتحدث عن كرة القدم فى أحد أركان الشوارع... لم يعد هناك بحث عن استجابات جمعية للحاجات المحلية وفى المدارس لم يعد يسمح للتلاميذ بعقد اجتماعات فى وقت الفسحة. ولم يكن السبب وراء ذلك القمع هو رقابة الحكومة فلم يكن بوسع النظام

السيطرة على الحياة فى ذلك المستوى الدقيق ولكن كان السبب فى ذلك الرقابة الذاتية^(١٨٦). ولذلك فإن ما يصف كاتبو التقرير هو نوع من الاشتراكية المفروضة التى تقمع الذاكرة الاجتماعية. وقد يبدو هناك تناقض فى تلك العبارة حيث إن ما نتعامل معه من أول نظرة هو تدمير النظام للمجتمع. وبالرغم من ذلك فإن الشحنة الإيديولوجية لتلك الكلمة تجعل من الصعب الدفاع عن استخدامها الوصفى.

ومن التسليم بأن تلك الفجوة فى الذاكرة الاجتماعية- كما أشرنا من قبل- هى نتيجة يرجع بعض النقاد سببها إلى صناعة الثقافة، فإنه من المهم أن نجذب الانتباه مرة أخرى إلى السياقات الاجتماعية والسياسية للتلقى والتقبل. فالوضع فى مدن الأكواخ التشيلية فى الثمانينيات - وهى فترة حكم شمولى عسكرى- كان له ملامح مختلفة مما أتاح حفظ الذاكرة المحلية وإلى حد ما نقلها عن طريق صناعة الثقافة خلال فترة حكم بينوشيه. اتسعت الهوية بين المدينة ومدن الأكواخ التى تقع على أطرافها إلى الحد الذى جعل تلك الأخيرة تقارن بموطن القادمين من جنوب أفريقيا إذ تم استئصال نحو 150,000 شخص، وهذا هو المصطلح الجديد للترحيل فى الأطراف الخاصة بهؤلاء الفقراء المدينين الذين كانوا يعيشون سابقا فى منطقة الأسواق^(١٨٧). وبعد هذا الموقف الجديد للطبقة الرأسمالية فى شيلي تكراراً للعلاقات الاجتماعية القديمة التى سادت فى فترة التراكم الأساسية، أى المراحل الأولى للرأسمالية: «إنها مسألة رفض قبول تكلفة إعادة الإنتاج لقطاع مهم فى قوة العمل، التى عند الحاجة، سيريد الرأسماليون استخدامها كالماء أو الهواء»^(١٨٨). وجزء من العملية تم من خلال عملية التبادل التجارى للخدمات مثل الصحة، التعليم، الإسكان والتأمين الاجتماعى. وأحد أشكال الاستجابات الشعبية لهذا الفعل كان فى صورة المصادرة الاجتماعية الجماهيرية لاحتياجات العيش. مثل غزو الأراضى، Colgados (النقر غير الشرعى) لخطوط الطاقة الكهربائية من قبل المجتمع المحلى حتى لا تحترق الكابلات. وكانت هناك احتياجات زائدة لمنع الهجوم والاعتداءات على المحلات والأسواق- وهى ظاهرة تحدث فى الواقع فى معظم أنحاء أمريكا اللاتينية. وأحد الآثار الفورية لذلك هو انبعاث نوع من التشاركية الاجتماعية المحلية «ترفض نمط التحديث الذى يدعو إليه نظام الحكم

وتكون بديلاً للخواء الذى تركه انتهاء نموذج الحكم الشعبى الذى قدمته حكومة أليندى»^(١٨٤).

هذا هو السياق الذى ظهر فيه نمط جديد من موسيقى الروك. بشكل عام، ظهر نمطان من الروك فى أمريكا اللاتينية: تقليد للفرق الأمريكية والبريطانية، عادة ما تكون أغانيها بالإنجليزية ومخصصة لاستهلاك الطبقة المتوسطة: و«الروك الوطنى» أو «روك الطبقات التابعة» ويغنى بالإسبانية وينتج فى مدن الأطراف. وبدلاً من استخدام موسيقى مستوردة كصيغة متكررة، يعاد إعطاء معانٍ جديدة للصوت والموتيفات النصية فى ضوء المحلي. فعلى سبيل المثال، ينشر فريق السجناء Los Prisioneros صوتاً عنيقاً وعدوانياً مع عناصر مزج رديئة جداً على خلفية الأصوات النوستالجية والنقية الخاصة بأسلوب «الأغنية الجديدة» الذى يشار إلى مغنيها النموذجي، كما جاء فى إحدى أغانيهم، بـ «نسخة رديئة من الهيبى الجرينجى»، والذى يتناقض «احتجاجه المشهور» بـ «انسجامك الجميل المحكم». «أنت فنان ولست فرداً من عصابة الجوريلاد/ أنت تدعى أنك تقاثل وأنت لست سوى خراء»، وتستمر الأغنية^(١٨٥). وكما ذكر الناقد البيروانى أوسكار مالكا Oscar Malca، فى مقال عن مجموعات بيروانية مشابهة ظهرت فى الثمانينيات، فإن الاحتجاج والتمرد هما الآن «النوع المنحدر الذى يجب على كل الفنانين والكتاب اكتسابه كى ينزلقوا إلى المقام الوردى للمكانة والصيت والنجاح التجارى»^(١٨٦). وهناك أيضاً، خاصة فى حالة تشيلى، موضوع التغيرات فى الثقافة السياسية، حيث تم استبدال اللجوء إلى ضمير الآخرين المضمّر فى الاحتجاج بأشكال تنظيم أكثر استقلالية. إن أغنية «أنا أطلب أن أكون بطلاً» Demand to be a hero تنفصل عن التضاد القطبى ما بين البطولة أو الخيانة، والزعامة القديمة للسياسة الطليعية: «الاثنين، الثلاثاء... الشوارع ترى من النوافذ/ كلها مثل بعضها/ قذف الأحجار، الحصول على المال، أنا فقط مستمع». والسطور الغامضة مثل «الحياة غالية جداً ومملة/ أن تأخذها مثل أن تبيعها»، تنطوى على مفارقة أن السياسة الوحيدة الممكنة هى التى تشتق من الطريقة التى ينقضى فيها الوقت بمجرد العيش. وفرق الثمانينيات بـ «مناخها/ المشبعة بالملل»، تغير الطريقة التى تؤطر بها الذاكرة. ومع منتصف الثمانينيات، انتقل فريق السجناء من موقفه الرافض لكل أشكال السياسة

المنظمة ليصبح المتحدث الرسمي لموجة جديدة من الأعمال ضد الحكومة في مدن
الأكواخ التي مال اليسار الى التخلي عنها. وفي ذلك الوقت، بدأوا يبيعون تسجيلاتهم
أكثر من أي فرق أخرى، وهكذا أصبح الوسيط الجماهيري ممكناً بواسطة صناعة
الثقافة. وفي البيرو أصبحت موسيقى التشيتشا Chicha في العقد الأخير هي
الموسيقى الأكثر انتشاراً في كل البلد (وكلمة تشيتشا تشير إلى البيرة الإندينية
المصنوعة من الذرة) وهي شراب مرتبط بالمناسبات الطقسية والاحتفالية). وكمزيج من
العناصر الإندينية والمدارية (أفروهسبانيك)، فهي تعكس الهجرة الإندينية الجماعية إلى
المدن الساحلية وتعيد الأهمية الدلالية لكل من التقليدين. وقد باع فريق Los Shapis
الشيكا تسجيلاته في الثمانينيات أكثر من أي فريق آخر في البيرو. ويتخلل المزيج الذي
يصنعونه من العناصر الإندينية والمدينية الحديثة في كل مستوى: فهم يلبسون سراويل
وتى شيرتات بيضاء صممت خصيصاً من أجلهم، بالإضافة إلى موتيفة قوس قزح
الإندينية على الاكتاف والركب. وتسعى أغنياتهم إلى تعريف أخلاقية المواقف الجديدة
وتسجيل خبرات البقاء والهجرة. وتبدأ أغنية Married Man, Hombre Casado بتلك
الكلمات «لا أعرف ماذا حدث لي/ أنا رجل متزوج/ ومستحيل أن أبقى صامتاً/ يجب
أن تحكي الحكاية»، ويغنى هذه الكلمات صوتاً ذكورياً. يدخل بعد ذلك صوتاً إناثياً
ويعيد غناء نفس الكلمات. ويعد أن يقول الرجل، «لقد وقعت في الحب.../ مع شخص
ليس زوجتي»، يرد الصوت الإناثي، «نعم، ولكنك نسيتها/ وسريعا جداً». وهناك أغنية
أخرى، «Ambulante soy»، (I'masheet Vendor) وهي أغنية مبنية على خبرات
الطفولة لـ Jaime Moreyra، أحد أعضاء الفرقة، عندما كانت تأخذ أمه إلى الأسواق
الإقليمية^(١٨٧). وتتضمن آلات الجيتار الكهربائية والإيقاعات المدارية (مع عناصر من
الكومبيا والسلسا) مع ألوان مخففة من الإيقاع والخط الغنائي لموسيقى الـ huayno
الإندينية. ومن الممكن أن تبدو الشيكا، إذا نظرت إليها من فوق، إفقاراً للتقاليد التي
تنشرها، ولكن إذا تفحصتها أفقياً ستدرك تاريخية عناصرها المختلفة، وأهميتها كموقع
لتخزين وتفعيل الذاكرة.

وإذا ما قمع بعد الذاكرة، فلن يتبقى سوى القبول البراجماتي لعلاقات السلطة
القائمة. هذه الحتمية خاصة مميزة لعملية التحديث الهدامة التي يدعو إليها المتحدثون

الرسميون لعملية التثاقف فى الخمسينيات والليبرالية الجديدة فى الثمانينيات. والسياسة الثقافية لليمين الجديد فى أمريكا اللاتينية لا تفسح مجالاً لتذكر التكلفة الاجتماعية لأنماط سياسة التحديث التى فرضها صندوق النقد الدولى والشركات عابرة القوميات^(١٨٨). وبدون ذاكرة، يمكن جعل الناس يوافقون على ما لا يمكن احتماله. وقد تم استخدام مصادر صناعة الثقافة فى محاولات لاستئصال الذاكرة الشعبية، ولكن كان على منتجاتها أن تتجارب مع الضغوط التى تفرضها هذه الذاكرة .

من العبودية إلى الساميا :

إن الأهمية الحيوية للذاكرة فى تشكيل الهوية الثقافية تتضح بشكل خاص إذا ما نظرنا إلى تطور الثقافة الإفريقية فى البرازيل، حيث أصبحت الموسيقى والجسد مستودعاً للهوية السوداء ومهد الموسيقى الشعبية المدنية فى العشرينيات. ولكن لكى نفهم كيف حدث هذا يجب أن نركز باختصار على التأثير المشكل للديانة الإفريقية ومؤسسة العبودية. وهنا يجب إثارة نقطتين مهمتين لكى نستطيع شرح الأشكال التى اتخذتها الثقافات الإفريقية السوداء فى بينتها الجديدة العدائية. أولاً، لم توجد الموسيقى فى الثقافات الإفريقية التقليدية كممارسة مستقلة منفصلة عن الحياة الدينية للمجتمع، الذى عبر عن نفسه أيضاً من خلال الرقص، الأسطورة، الطقوس والأشياء المقدسة. ثانياً: كانت الموسيقى والرقص متداخلين بمعنى أن الشكل الموسيقى تطور وفقاً لوظيفة الرقص، والرقص نفسه كان معادلاً موضوعياً بصرياً للشكل الموسيقى، والاثنتان معا وُظفَا لخدمة التواصل الدينى بين البشر والعالم الطبيعى وفوق الطبيعى^(١٨٩). وهكذا فالجسد الذى يمك فى حالة حركة الرقص يصبح وسيلة من الوسائل التى يعبر من خلالها عن المقاومة ضد تقليص الجسد إلى مجرد آلة إنتاجية. وسوف نركز هنا على ثلاث من الوسائل الرئيسة التى استطاعت الثقافات الإفريقية من خلالها البقاء وإعادة تشكيل وتكوين نفسها فى البرازيل قبل القرن العشرين وذلك كى نفهم كيف حدث ذلك .

كان هناك أشكال من الرقص تمارس في المزارع الاستعمارية الأولى ذات الأعداد الضخمة من العبيد، ورغم تنوع هذه الأشكال فإن المؤرخين البرتغاليين لهذه الفترة اختصروا هذا التنوع ، وأطلقوا على كل الأشكال المصطلح الأنجولي batouque. وكان الراقصون يشكلون حلقةً صغيرة ويغنون ويصفقون على صوت قرع طبلة طويلة (atubaque). ويدخل كل المشاركين الحلقة بالدور، وعندما يكون الراقص الذي يرقص في منتصف الحلقة جاهزاً لمغادرة المركز يختار هو أو هي الراقص التالي كي يدخل الحلقة بدفعة للحوض إلى الأمام. ونظراً لأن هذا الاتصال كان يتم بين سرات الراقصين- أو أل Umbigos كما يستخدم البرتغاليون المصطلح، فإن هذا الـ batouque كان يوصف أيضاً بـ Umbigada أو الـ Semba كما يشير المصطلح الأنجولي إلى السرة. مع تعديل خفيف لتصبح «Samba»، وأصبحت السامبا المصطلح العام الذي يشير إلى الأشكال المختلفة من الرقص والغناء ذي الأصول الإفريقية. ووفقاً للمؤرخين البيض لهذه الفترة، كان أصحاب المزارع يثيرون هذا الشكل الحسى من الرقص والفاسق من وجهة نظر هؤلاء المؤرخين، خاصة بالمقارنة مع الممارسات الدينية. ويستمر هذا الرقص عادة في عمق الليل المدارى، فنظراً لطبيعته الشهوانية، كان يعتبر دافعاً للتوالد وبالتالي اكتساب عمالة جديدة بدون تكلفة. بالإضافة لذلك، ونظراً لطبيعتها الإيقاعية وخصائصها التنفيسية، فإن هذه الطقوس الرقصية التي تمارس في وقت الفراغ بدت وكأنها طريقة لإنعاش طاقات العبيد المنهكة وبالتالي طريقة للحفاظ على إنتاجيتهم. ومع ذلك، ونظراً لأنه كان هناك اهتمام قليل بين المستعمرين بثقافة الأفارقة وسلالتهم في البرازيل، فإن الـ batouques، ويعيداً عن كونها أشكالاً دينوية تمارس في وقت الفراغ ومجهولة تماماً بالنسبة لسيادهم، كانت أيضاً وسائل يستخدمها العبيد للحفاظ على تقاليدهم الدينية وذلك بتمثيل الأساطير المتعلقة بالآلهة الإفريقية، الـ Oris-as، وذلك من خلال الرقص^(١٩٠).

وكان هناك سياسة برتغالية أخرى مخصصة لإحباط العصيان وقد هدفت هذه السياسة إلى تقسيم السود وفقاً لأوطانهم الأصلية، وذلك تشجيع على وجود الخصومات بينهم. ولكن كان لهذا الإجراء أثره في الحفاظ على التقاليد الثقافية التي كانت مهددة نتيجة مساواة العبيد بعضهم ببعض وبالأخص فقد ساعدت هذه السياسة

على تطوير المقاومة الثقافية فى المدن. وعكس المناطق الريفية حيث كان السود أكثر اندماجا فى العائلة الذكورية، ساعدت الحياة المدنية المجهولة والحشد الكبير للعمال السود الذين يعملون خارج المنزل وخارج نطاق نفوذ أسيادهم المباشر، ساعد كل ذلك على تقوية روابط التضامن العرقى بين أعضاء «الأوطان» الأفريقية. وبالإضافة لذلك، كانت المدن، حيث تتواجد مؤسسات الثقافة الرسمية ومراكز الحكومة والإدارة، معقل الثقافة الأوروبية البيضاء^(١٩١). وهكذا كانت المدن الساحة التى تم فيها الفصل الطبقي وساد فيها العداء بين ثقافة السود وثقافة البيض، كما كانت المدن أيضاً الساحة التى ازدهرت فيها الديانات الأفروبرازيلية وذلك مع تأسيس أول المعابد الأفروبرازيلية فى باهيا فى أواخر القرن التاسع عشر^(١٩٢).

وعادة ما يوصف المزج ما بين العناصر الكاثوليكية والإفريقية فى الديانات الأفروبرازيلية بأنه شكل من أشكال التوليف، أى الجمع ما بين معتقدات مختلفة وغير متجانسة. ويشير أبدياس نوناسيمينتو Abdiasdo Nascimento فى دراسته النقدية لعلاقات الجنس فى البرازيل الى أن استخدام هذا المصطلح لوصف اندماج الآلهة الإفريقية مع القديسين الكاثوليك، وهى خاصية تميز الديانات الأفروبرازيلية، قد أدى إلى قبول الافتراض الخاطئ بأن هذا الدمج نتيجة لتبادل متكافئ بين التقاليد الكاثوليكية والتقاليد الدينية الإفريقية^(١٩٣). وفى الواقع، كما هو الحال مع ال batuque، فإن هذه التوليفة الدينية تكشف أيضاً عن ازواجية المقاومة والتواءم مع الحضارة البيضاء .

ولحدى المؤسسات الرئيسية التى ظهرت فيها هذه الكيانات الدينية المختلطة كانت الإخوانيات السوداء أو ما يسمى بـ Confrarias ، وخاصة إخوانية Nossa Senhora do Rosario, Sao Benedito التى أنشأتها الكنيسة الكاثوليكية لتأمين عملية خلاص أرواح السود الوثنيين. وقد احتمل عدد من العادات الإفريقية التى ليست فى صراع مباشر مع الكاثوليكية داخل هذه الإخوانيات السوداء. وكان تتويج زعمائهم أو ملوكهم يتم كما فى الدولة الأم. ومثلت المواكب الدينية المقامة لتبجيل الراعى الأسود القديس ساو بنديتو أو العذراء السوداء نوسا سنهاورا دوروساريو- الذين يعرفون باسم Congos أو Congados بسبب أصولهم الإفريقية - مثلت هذه المواكب المارك العرقية الداخلية على

التاج الذى تلبسه ملكة إفريقية. وبينما أصبحت هذه الإخوانيات ظاهرياً خاصة مميزة للكاتوليكية السوداء، فإنها ساهمت فى انتشار الديانة الإفريقية أو ما يسمى بـ Can-doble بشكل ردىء. ومن بين كل العبادات الأفروأمريكية، ربما تكون الـ Candomble من الديانات التى نالت أكبر قدر من الدراسة من قبل علماء الأنثروبولوجيا، ويوجد حولها عدد كبير من الدراسات. ويشار إليها فى كوبا باسم Santeria وفى هايتى باسم Vodun وفى أنحاء أخرى فى البرازيل باسم Shango (Recife) أو Tambor de Mina، (مارنهاو). ورغم أن هذه العبادات غير متطابقة، إلا أننا سندرس الـ Candomble باعتبارها أهم هذه العبادات.

ولب عبادات الـ Candomble قائم على العلاقات الشخصية بين أتباعها والآلهة التى تصنع هيكل الآلهة الإفريقية، التى يشار إليها باسم Orixas أو القديسين. ولكل إله شخصية محددة، تفضيل لألوان محددة وطعام معين ويستدعى كل ذلك بالرقص والموسيقى التى تعبر عن شخصيته ومزاجه الحالى. وتتأسس هذه العلاقة عندما يكشف إله أو إلهة (تعرف أيضاً بـ Santo) عن نفسه أو نفسها لعضو مستقبلى فى هذه العبادة من خلال . إشارة بعد ذلك يتخلّى العضو المنتخب عن الحياة الدنيوية ويدخل عالم الوجود المقدس وذلك بالانضمام إلى العبادة^(١٩٤). وإحدى الطرق المهمة التى يتأسس بها الاتصال الروحي بين المؤمن وإلهه أو آلهته هى طقوس التلبس، وفيها تحل الـ Orixas فى جسد ابنه أو ابنته المختارة. وعكس الصوفية المسيحية والتى تغادر فيها الروح الجسد لتتصل بالرب، يظهر الإله هنا من خلال الجسد نفسه، الذى بمصاحبة الموسيقى يعبر عن شخصية إله محدد. وبينما ينظر اللاهوت المسيحى إلى الجسد باعتباره وعاءاً للشر، ترى عبادة الـ Candomble الجسد باعتباره الوسيلة التى يظهر الإله نفسه من خلالها إلى البشر. ويتضح الحد الذى يتجسد فيه الـ Orixas فى ابنه أو ابنته فى الدرجة التى يعبر فيها هو أو هى عن صفات الإله من خلال الإيماءات والرقص. ومن هنا يصبح للجسد طبقات متعددة من المعانى.

وتتملك آلهة الديانة الإفريقية هويات ذكورية وهويات أنثوية ويرتبطون ببعضهم البعض من خلال روابط القرابة. وقد وصف الـ Candomble بأنه ديانة المشاركة. فعلى

سبيل المثال يُغسَلُ العقد المصنوع من القواقع والذي يتجاوب مع إله معين فى دماء حيوان وأعشاب ويُتْرَك على حجر يتجسد فيه هذا الإله. وبهذه الطريقة يشارك العقد فى جوهره الإلهى. فالوجود فى الديانة الإفريقية لا يعرف كما فى الفلسفة الغربية فى ضوء إما الكينونة أو العدم؛ إنما هناك اعتقاد بأن هناك مستويات مختلفة من الوجود، حيث يظهر الشر، سواء فى شكل المرض، الفقر، أو التعاسة، بشكل منقوص. وهكذا يمكن للشخص أن يكون موجوداً بدرجة كبرى أو صغرى حسب درجة المشاركة فى إله، الذى من خلال قوته يغمر مجتمع المؤمنين بالـ axe. والـ axe هى الطاقة الحيوية التى تهب الحياة لكل الكائنات وتولد من خلال الطقوس من أجل زيادة درجة الوجود- السعادة والصحة الجسدية والروحية - لأعضائها^(١٩٥). وفى مسار تطور العبادات الأفرو أمريكية، حدث اختلاط داخلى ما بين آلهة وأساطير الأوطان الإفريقية المختلفة، كما اندمجت هذه مع الأرواح الأمريكية الهندية والقديسين الكاثوليكين والطقوس. وتدرجياً ظهرت أشكال توليفية معقدة بحيث يكون نظير كل إله إفريقى قديساً كاثوليكياً- وإلهاً أمريكياً هندياً فى بعض العبادات الأفرو أمريكية مثل Umbanda^(١٩٦).

وفى أساطير البروريا، تنجب الإلهة يما نجا وأخيها أجانجو ولدأ، وهذا الولد تغلبه الشهوة فيطارد أمه ثم يقع على الأرض ويموت. وبينما هى طريحة على الأرض، يبدأ جسدها فى الانتفاخ، وقذف المياه من ثدييها، ويصيح رحمة بحيرة تبرز منها مجموعة من الآلهة، بعضاً منها فقط عاش فى البرازيل. والأب أو الزعيم من بين هذه الآلهة هو Orixala أو Oxala. وهو شخصية هادئة وطيبة ترتدى لباساً أبيض، ونظيره الكاثوليكى هو يسوع المسيح. Xango ابن Orixala، شخصية حيوية ومتقلبة المزاج، وينعكس ذلك فى حقيقة أنه إله الرعد والبرق. وترتبط الآلهة الإنثوية فى معظم الأحيان بالماء بشكل ما. وربما تكون يمانجا التى يطلق عليها جنية البحر أو أم الماء -Maeda- (Sereia do mar) gua الإلهة الأكثر توقيراً. وتقدم إليها العطايا والهدايا فى صور أمشاط، صابون، مرايات، والزهور قبل كل شئ، ويلقى بها إلى البحر. (لوحة 4).

وتحدث حالة التملك من خلال النشوة والتجلى أثناء الاحتفالات والطقوس التى تقام لتبجيل الآلهة. كذلك تقدم القرابين الطقسية التى تتضمن التضحية بحيوان. وبعد

غناء أغنية استرضائية لاستحضار Exu ، الوسيط بين الآلهة والبشر، يبدأ عزف مجموعة محددة من الإيقاعات على آلات النقر التي هي نفسها تعتبر وسائل الإلهة. وبينما تغنى الأغاني المحفوظة يقع أبناء وبنات Orixá معاً في غيبوبة ويؤخذون إلى غرفة مجاورة يعونون منها بعد ذلك مرتدين الملابس المناسبة لألهتهم المعينة.

ويتم تمثيل الماضي الأسطوري للإله أثناء حالة الغيبوبة السابق ذكرها، ويتقمص ابن أو ابنة Orixá ما شخصية الإله. (لوحة 2) ويمكن لرجل أن تتملكه Orixá إثنوية، والعكس أيضاً صحيح، وغالباً ما يكون التقمص التمثيلي لشخصية إله ما متعارضا مع دور الفرد الاجتماعى ونوعه خارج المجتمع. وفي الواقع، فإن الطريقة التي توزع بها الخصائص الإثنوية والذكورية داخل مجتمع الـ Candomblé لا تتجارب بالضرورة مع الجنس البيولوجى أو الأدوار النوعية للرجال والنساء فى المجتمع بصفة عامة: فعدد كبير من أعضاء العبادة- بما فيهم الأعضاء المتزوجون والذين لهم أطفال - مُزُوجو الجنس أو مثليين بشكل صريح^(١٩٧).

وهكذا تقدم العبادات الأفروبرازيلية للمحرومين الذين يتطورون بشكل محدود بسبب وضعهم التابع داخل المجتمع، تقدم لهم هذه العبادات عالماً رمزياً يستطيعون من خلاله تجاوز هذه القيود. والرأى السائد هنا، أن هذه العبادات، مثل أشكال أخرى من الدين، ما هى إلا «مخدر للشعب» يقدم للطبقات الشعبية فى شكل تعويض وذلك بالتحول إلى إله واكتساب أوضاع متميزة داخل مجتمع الـ Candomblé، إلا أن هذا الشكل التعويضى يقصدهم عن الأمور السياسية وبالتالي يساهم فى الإبقاء على حالة عدم التكافؤ الاجتماعى. ولكن، مثل هذه الآراء تفشل فى إدراك أن عبادات الـ Candomblé التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ساعدت على الحفاظ على التقاليد الإفريقية وأشكال التضامن الجماعى التى حمت السود من الأثر المفكك لعملية التمدين وإلغاء العبودية.

فعندما هرب العبيد من المزارع إلى المدن بعد قانون إلغاء العبودية، تجمعوا فى مدن الكواخ على التلال وفى أطراف المدن. ورغم أنهم لم يعودوا مندمجين فى تراتبية العائلة الذكورية الأبوية، فإنهم أيضاً لم يكونوا فى وضع أفضل كى يتنافسوا فى سوق

العمل الذي نشأ مع نشأة المجتمع الصناعي المدني . وقدمت عبادات الـ Candomble للعبيد، الذين أصبحوا برويتاريا مدنية ، قدمت لهم الملجأ والسند: فأصبحت هذه العبادات الوسائل الرئيسية التي أعيد من خلالها بناء البنية الاجتماعية والروابط العاطفية القائمة على التبادل، والمميزة للقرية الإفريقية، في مدن باهيا وريودي جانيرو، وبهذا فقد حمت السود من تأثيرات المدينة التي تفتت الإنسان وتجرده من صفاته الإنسانية^(١٩٨). وهكذا لم تكن عبادات الـ Candomble ملجأ فقط بالنسبة لأعضائها، ولكنها قدمت إمكانيات للتعبير الإبداعي لم يكن لهؤلاء الأعضاء الوصول إليه بدونها، وذلك نظرا لوضعهم المتدنى في المجتمع. وكما يذكر دى كارفالهو de Carvalho وسجاتو Segato ، فإن عبادة الـ Orixas التي ازدهرت مع نمو عبادات الـ Candomble في القرن العشرين، أتت بمعرفة عالم رمزي ثري، وبمعرفة أشكال متنوعة من الرقص والغناء والتراكيب الموسيقى متعددة الإيقاعات وآلات النقر الموسيقية، والقدرة على تحضير أطباق رائعة لتقديمها للآلهة وتصميم وتفصيل أشكال معقدة من الملابس. وهكذا تكشف عبادات الـ Candomble درجة ارتباط عبادة الآلهة في الديانة الأفرو برازيلية بالممارسات الجمالية، وذلك من خلال تنظيم كل أحداث الطقوس والأشياء والمكان المرتبط بهذه الطقوس^(١٩٩).

ونعود الآن لموضوع تطور الثقافة الشعبية السوداء في البرازيل، فنرى أنه مع حلول القرن العشرين بدأت الممارسات الثقافية المرتبطة بالـ Candomble تتجاوز حدود دار العبادة الدينية، لتظهر أشكال دنيوية من الرقص والموسيقى، خاصة السامبا.

الكارنفال والهوية السوداء

ومع تقدم عملية التحديث والتصنيع في العشرينيات كانت الظروف المؤهلة لظهور أشكال مدنية خاصة من الثقافة الشعبية قد تهيأت. وأصبحت ساوياولو، حيث دفع الثراء الناتج عن تجارة البن وتدفق المهاجرين إلى تطور التنمية الصناعية، أهم وأقوى مركز إقليمي، ولكن كانت ريو دي جانيرو مركزاً لحركة وتنوع أكبر في الحياة المدنية

مما أدى إلى ظهور تقليد للموسيقى والرقص الشعبي المدينى. والمفارقة، وهو ما يرجع للحقيقة التالية، إنه رغم أن أجزاء كبيرة من مدينة ريو الاستعمارية قد تم هدمها وحل محلها نمط معمارى جديد اهتم بعكس هوية البرازيل الحديثة، إلا أن المدينة حافظت على العديد من الملامح التقليدية. وسوف يؤدى هذا إلى عملية الدمج المثمرة جداً بين الأشكال الموسيقية الإفريقية، المرتبطة فى الأصل بمراكز تجمع العبيد والعزب الكبيرة Latifundio، والموسيقى الأوروبية. وقد ضخم الراديو، صناعة التسجيل والكثافة الضخمة لعدد السكان المدنيين عقب إلغاء العبودية، ضخم كل ذلك أصداء عملية الدمج. وفى نفس الوقت، ظهرت طبقة جديدة من الرجال الأحرار الذين لم يعودوا مقيدون بعمل العبودية وإنما اعتمدوا على الجميل Favor رعاية الأقوى- لإعاشتهم فى حال غياب العمل المنتظم. وهذه الطبقة، التى وفرت مؤلفى وجمهور الموسيقى المدينية الحديثة، مكونة من موظفى الدولة، رجال أعمال صغار، جنود سابقين وعدد كبير من المتشردين والمتسكعين الذين ليس لديهم عنوان أو عمل ثابت، هؤلاء البارعون فى البقاء على قيد الحياة فى منطقة شبه مظلمة ما بين النظام القائم وعالم الفسق السفلى البوهيمى (٢٠٠).

وهنا يصبح موضوع العمل محورياً فى هذه الموسيقى، ولكن ليس كقيمة إيجابية. وإنما كتنقيض لحياة المتعة، الكسل والتعطل كما عبرت عن ذلك صورة الـ Malandro، النصاب الجذاب الذى يجسد ما أسماه الناقد الأدبى أنطونيو كانديو بـ «جدلية Malandragem»، التى تقدم كموضوع ووسيلة أدبية ليس فقط فى الموسيقى الشعبية ولكن أيضاً فى الأدب (٢٠١). وتتكون هذه الجدلية بشكل جوهري من استخدام المؤسسات والنواب والقائمين على النظام السائد من أجل الحصول على منافع غير شرعية، بدون عقوبة العمل، ويتم هذا الاستخدام تحت تستر نفس هذا النظام، وبالتالي يصبح التعارض ما بين النظام وعدم النظام أمراً غامضاً وغير واضح. وتنعكس نفس الجدلية عملية التنمية الرأسمالية فى البرازيل. إذ لم تكن عملية التصنيع والتدين كافية لاستيعاب العبيد الذين تم تحريرهم والذين هاجروا إلى المدن، وفى الوقت نفسه، عرقل استمرار سيطرة العزب الكبيرة Latifundio تنمية سوق داخلية وارتفاع مستوى معيشة السكان. وأصبح السود الذين يعانون من التفرقة العنصرية فى العمل والتعليم، أصبحوا الجيش الاحتياطى للعمل، والذين يثير العمل فيهم ليس فقط ذكرى العبودية

الأكيمة ولكن أيضاً خبرة الاستغلال التي لا تقل ألماً وقهراً والمرتبطة بعملية التراكم الأولى لرأس المال. ويصبح الانشغال بجذلية Malandragen «الوسيلة الوحيدة للبقاء فى مجتمع ذى بنية اجتماعية تنتقص من شأن الرجل العامل وتقلصه الى وضعية اقتصادية هامشية، أكثر فقراً يوماً بعد يوم»^(٢٠٢). وتصبح الموسيقى السوداء، التي عرفت لاحقاً باسم السامبا، بمديحها الحلو المر للحياة على هامش المجتمع وبإيقاعها التوليفى، تصبح هذه الموسيقى قالباً لنوع الموسيقى المدنية وذات تأثير تكوينى ليس فقط على مؤلفى الموسيقى فى الثلاثينيات ولكن على تقليد كامل للموسيقى الشعبية يمثله اليوم من المؤلفين المعاصرين جيلبر توجيل وشيكو بوارك دى هولندا.

وواحد من الأماكن العديدة التي ولدت فيها موسيقى السامبا كشكل موسيقى مدينى كان منزل Tia Ciata، الذى كان يحتل مكانة مهمة فى مجتمع الـ Candomble والذى كان يقيم بمنزله العديد من الحفلات واللقاءات التي يختلط بها الرقص مع الغناء مع مناقشة الموضوعات الدينية. ويرى مونيزسودر Muniz Sodre أن من الممكن اعتبار منزل Tia Ciata «استعارة حياة» للطريقة التي استطاع بها السكان السود فرض إدماجهم فى الحياة المدنية وفرض حضورهم كمجموعة وذلك من خلال إعادة تشكيل تقاليدهم الموسيقية. وقد احتوى المنزل على عدد من الغرف، وفى كل غرفة كان يتم التدريب على شكل مختلف فى الرقص/ الموسيقى. وقد شكلت هذه الغرف استمرارية للاحترام الاجتماعى المتناقص: فالغرف الأمامية المكشوفة لأعين العامة كانت محجوزة لأشكال الموسيقى المقبولة اجتماعياً والتي تضمنت الفالسات الأوروبية والبولكا؛ وفى الغرف الخلفية، كانت تعزف السامبا؛ وفى الـ Terreiro القريبة من مكان الطقوس الخاص بالـ Candomble، كانت تسمع الإيقاعات الفرعية لموسيقى الـ batuque الأصلية أو الـ batucada كما تسمى الآن^(٢٠٣). وبهذا الشكل فقد مثل منزل Tiaciata عالم مصغر للنظام الاجتماعى القائم على تصنيف فنوى جديد والأشكال الجديدة للتسلية المرتبطة به .

وكان هناك من بين موظفى الدولة الحرفيين والعمال غير المهرة الذين شكلوا عالم السامبا، كان هناك شخصية الـ batuqueiro أو bamba. ونظراً لمهارتها فى فن

الـ Capoeira، وهو شكل من أشكال الدفاع عن النفس طوره العبيد الهاريون من العدالة ويتخذ شكل الرقص، فقد كانت هذه الشخصية ليس فقط مقالاً جيداً ولكن مرتجلاً موهوباً فى عزف مقطوعات موسيقية بشكل منفرد، يتجاوب معها الـ bambas الآخرون الذين يشكلون حلقة حوله ويردون بعبارة متكررة بمصاحبة الدفوف والـ Cava- quinnos (آلات جيتار صغيرة الحجم)^(٢٠٤). ويرتدى هؤلاء الـ bambas ملابس تحاكي بسخرية الملابس النمطية للطبقة البرجوازية- بذلة بيضاء من قماش اللينو، قميص حريري، كوفية، قبعة من القماش وأحذية بلونين- وكان هؤلاء الـ bambas، ويعرفون أيضاً باسم الـ Malondros أو النصابين، كانوا شخصيات رئيسة فى صنع عالم السامبا ومبادئه. وقد عبرت هذه المبادئ عن التنظيم الاجتماعى والميراث الدينى لعبادات الـ Candomble من جهة، ومن جهة أخرى، شكلت هذه المبادئ نوعاً من ثقافة مضادة للعب والتسلية استثنى منها قيم البرجوازية الصغيرة الخاصة بالعمل واحترام المال والسلطة^(٢٠٥). ومن الناحية الموسيقية، تجلت هذه الثقافة فى شكل تأليف جماعى وفى التأكيد على الإيقاع المتعدد النغمات، الذى يوظف فى عبادات الـ Condombale كناقل متميز للـ axe- الطاقة الحيوية التى يركز عليها الوجود. ولكن الإيقاع كطريقة لبناء وتنظيم الوقت هو - أيضاً - طريقة لرؤية واختبار الواقع- إنه مكون للوعى، ليس كفكرة مجردة ولكن كقوة مادية تؤثر على جميع أعضاء الجسد. ويشير Muniz Sodre إلى أنه بعكس الموسيقى الغربية، فإن الإيقاع الإفريقى ذى النبرة المتأخرة يتسم بزمان أسطورى متجانس، بمعنى أن نهاية كل تتابع إيقاعى تعود إلى البداية مرة أخرى فى حركة دائرية تتكرر بشكل لا نهائى. ويرى Sodre أنه نظراً لأن هذه الحركة دائرية فهى تظهر نفسها كتأكيد للحياة حيث ينتفى الموت باعتباره النقطة النهائية فى التتابع الطولى، وهكذا فإن تغنى، أن ترقص، أن تدخل الإيقاع، يصبح مثل الاستماع الى نبضات قلب المرء- أن تبشعر بالحياة دون أن تخضع للنقش الرمزي للموت^(٢٠٦). وبالإضافة لذلك، فهذا الشكل من النبرة المؤخرة كان نتيجة المزج ما بين التراكيب الغنائية الأوروبية والإيقاعات الإفريقية التى نتج عنها توليفة إيقاعية غنائية تكشف من خلال لغتها «الطريقة التى استخدم بها السود النظام الغنائى الأوروبى وبلورته إيقاعياً فى نفس الوقت وذلك من خلال تأخير النبرة- حل توفيقى»^(٢٠٧). إن التبادلات الثقافية

العديدة والمتنوعة بين الطبقات والجماعات العرقية فى أمريكا اللاتينية والتي ازدادت سرعتها عن طريق عملية التمدين، قد أنتجت «زواجاً مختلطاً»، أشكالاً موسيقية هجينة توضح من داخل شكلها نفسه الصراع على الهيمنة بين العناصر الموسيقية الخاصة بالطبقات الاجتماعية أو الجماعات العرقية. ويتضح هذا الأمر أكثر ما يتضح فى تغير هذه البنية الإيقاعية الغنائية ذات النبرة المؤخرة التى تركت حدود ريودى جانيرو ومرتفعاتها حيث يوجد تجمع السكان السود الفقراء ونزلت إلى الوادى واخترقت أشكال الرقص والموسيقى التى يمارسها جمهور الطبقة المتوسطة فى المدينة، وذلك فى العقدين الأولين من القرن العشرين. وقد تحول الـ *batuque* الأصلى المميز بدفعته الحوضية بواسطة السكان المولدين ومن خلال إدخال تصميم رقصات مفصل ومحكم، تحول هذا الـ *batuque* إلى شكل من أشكال الرقص أو الأغنية يسمى الـ *Lundo*. وكان هذا الشكل الممزوج بالبولكا الأوروبية والتى تماثل فى الحيوية، يتم رقصه فى المقاهى والحانات ومسارح ريو، وعندما يتخلص من عناصره الهمجية الصريحة كان يغنى فى صالونات النخبة المدنية. وكما نشأت الـ *Samba-batuque* فى التراتب الاجتماعى لمواجهة البولكا والمازوركا المستوردتين من أوروبا، هكذا شقت الـ *Lundu* طريقها إلى المناطق البروليتارية. وهناك تحول هذا الشكل عن طريق آلات الكارنيت، الجيتار والأويو، آلات الأوركسترا الشعبية، والـ *Choro*، واللغة الإيمائية للـ *Samba-Lundu*، تحول هذا الشكل إلى شكل جديد من الرقص هو الـ *Maxixe* (٢٠٨) وقد انتقل الـ *Max-ike* إلى أوروبا، وعرف باسم الـ *Tango bresellen*، وقد استقبل هذا الشكل بحماس فى مقاهى مجتمع الحقبة الفرنسية الجميلة *French Belle Epoque*. أما فى البرازيل ففى عدا الحفلات التتكرية التى تقام أثناء الكرنفال، فقد كان هذا الشكل مرفوضاً بشكل كبير من قبل الطبقات المتوسطة وذلك لحركاته الحسية وأصله البروليتارى.

وترجع أصول الكرنفال إلى تلك الاحتفالات والطقوس العريضة التى كانت تقام للآلهة ساتورن وباخوس وديونيسوس والتى كانت تتميز بالإفراط فى كل شئ، الإفراط فى استخدام الأقنعة وأدوات التتكر، العريضة الجنسية، الأكل والشرب، الغناء والرقص،

ومن خلال كل ذلك النشاط المفرط فى كل شىء كانت القيم الاجتماعية السائدة والترتيبات التى تحكم الحياة اليومية تتعكس بشكل مؤقت^(٢٠٩). أما الكرنفال فى البرازيل، ولوقت قريب، فكان عنيفاً وفضلاً إلى حد ما.

ويتكون الـ *entrudo* - كما كان يطلق عليه منذ القرن السابع عشر عندما أصبح ممارسة عامة موروثاً من البرتغال - من احتفالات الشارع، ويقوم العامة أثناء هذه الاحتفالات بإلقاء كميات ضخمة من الدقيق على بعضهم البعض، وتتطلق من المنازل قذائف شمعية مصنوعة فى البيت على شكل ليمون ويرتقال ومملوءة بالماء^(٢١٠). وفى الوقت الذى تدور فيه معارك الماء والدقيق الفوضوية فى الشوارع، تفرط العائلات المحترمة فى الأكل والشرب فى منازلها الخاصة^(٢١١). وبالرغم من أن هذه الممارسات قد منعت تدريجياً، إلا أن بعض مظاهر الـ *entrudo* الشعبى استمرت إلى القرن العشرين ولكن فى أشكال أكثر رقياً، ولكن مع تقدم عملية التشكيل الطبقي المصاحب لعملية التمدين، تقلص دور تلك الممارسات وبرزت ممارسات كارنفالية أخرى تضمنت الرقص والموسيقى. ونتيجة لهذا، سوف ترتقى السامبا، من خلال عملية معقدة من الموائمات الثقافية من قبل الطبقات المتوسطة والدولة، إلى مستوى الرمز الوطنى.

وقد ظهر شكلان مختلفان من التسلية الكارنفالية. إذ أدخلت الطبقات المتوسطة حفلات الرقص التنكرية التى تحاكي الكرنفالات الأوروبية فى فينسيا وباريس فى الفنادق والمسارح الخاصة، حيث كان أعضاء تلك الطبقات يرقصون على أنغام البولكا، التانجو، الفالس والـ *Maxixe*. أما صغار رجال الأعمال وأصحاب المحلات فقد أنشأوا *Sociedades Carnavalescas*، جمعيات موسيقية أدبية، ونزلوا الشوارع الرئيسية فى مواكب عرضت طافيات ضخمة مجازية مستوحاة من الأفكار المثالية الجمهورية والتقدمية. وفى الـ *Cordoes*، أو الكوردونات المكونة من السود والبيض الفقراء، رقص هؤلاء فى الشوارع على إيقاعات السامبا ذات النبرة المؤخرة وممتكرين فى شكل مهرجين، شياطين، ملوك، ملكات، خفافيش، الموت وفى الزى المميز لاتباع الـ *Candom-ble*، الـ *baianas*. وقد ارتبطت الرموز المميزة للـ *Cardoes* بالطبيعة أو بموضوعات دينية وعرفت بأسماء مثل *Goddess of The Sea*، *Children of the Lightning of the New World*,

المهرجون أو الـ Capoeiras بإفساح الطريق من المشاهدين المتجمهرين كي يمر ملك ومملكة الآلهة، والشياطين والفجر الذين يصاحبهم البطانة الملكية الخاصة بهم- وهى عبارة عن شياطين وفراشات متنوعة. وقد اندمج هؤلاء الـ Cordoes مع الـ ranchos، الذين وصفناهم سابقاً، وذلك تحت التأثير الجزئى للعائلات السوداء التى هاجرت من باهيا- ومنهم عائلة Tiaciata. وانضم الـ ranchos الذين كانوا يحتفلون فى الأصل بميلاد المسيح الى احتفالات الشوارع وهم يحملون لافتات مزينة بشكل طوطمى ومكتوب عليها اسم الحيوان أو النبات الذى عرفت به جماعتهم. ويرتدى هؤلاء الـ ran-chos ملابس زاهية ويرقصون فى الشوارع بمصاحبة آلات الجيتار والجانزا ganza (خشخيشة إسطوانية مملوءة بالحصى أو بالبلورات الصخرية)، ويمتلئون موت ويعث الطوطم الخاص بهم، وعندما شاركوا فى تنظيمات كارنفالية أكثر تطوراً، أصبحوا يحكون بشكل مجازى حكايات ذات طابع أسطورى ميثولوجى. وبالإضافة إلى الـ Ran-chos، يتبع الـ blocos، المكونين فى Sambistas عرضين، بتشكيل عفوى واحداً أو آخر من الشخصيات المقنعة. وأحد الإبداعات الكارنفالية التى أدخلها الـ Cordoes، والـ Ranchos هو تنظيم مواكبهم فى الشوارع وفقاً للشكل المميز للمواكب الدينية الخاصة بالكاثوليكية الشعبية. بمعنى آخر، كانت هذه المواكب دينية «وثنية»، وكانت تغزو الأماكن المدنية فى ريو أثناء فترة الكارنفال لتتعدى وتعبّر الحدود الجغرافية التى فرضتها التقسيمات الطبقة.

وهذه العملية التى هدفت الطبقات التابعة من ورائها إلى أن يكونوا مرتين ومعترف بوجودهم اجتماعياً، كانت مؤيدة جزئياً من قبل الإذاعة وصحافة مدينية متنامية، خاصة الجرائد التى تنشرها جمعيات الكرنفال. وفى البرازيل وعدد آخر من دول أمريكا اللاتينية التى تفتقر إلى مؤسسات التمثيل المدنى، أخذت هذه الجمعيات على عاتقها مهمة الإعلان عن هذه الاحتفالات، ومناقشة الإبداعات الأسلوبية وتطوير المنافسات بين الـ blocos، ranchos والـ Cordoes، وتحويل الخصومات القبائلية التى تنسم بها التنظيمات الطوطمية إلى أشكال حديثة من المنافسة^(٢١٢).

وقد سمحت هذه الجمعيات الكرنفالية الشعبية التي تجمعت في ميدان pra-saonze القريب من المناطق البروليتارية في ريو، سمحت هذه الجمعيات بنشأة Esco las de Samba مدارس السامبا، التي أصبحت مواكبها تدريجياً الشكل السائد لكرنفال الشارع. وفي الأصل، كان ال blocos وال Cordoes مضطهدين من قبل السلطات، ولذلك كان القصد من إعادة تعريفهم كمدراس لتعليم السامبا هو إضفاء سمة الاحترام. ويصعب تصديق ذلك عند النظر إلى وضعهم اليوم كمشاريع صناعية مدنيّة حديثة واقعة بالفعل. وبمعنى آخر، يمكن النظر إلى المحاولة الأولى الناجحة للحصول على اعتراف اجتماعي باعتبارها الخطوة الأولى في عملية طويلة للتحويل الثقافي. وهو أمر جدير بالملاحظة نظراً للطريقة التي تقدم بها بشكل مرئي الصراع حول الهيمنة الثقافية وللطريقة التي تتغير الأشكال الثقافية من خلالها أثناء رحلتها من سجل ثقافي لآخر. دعنا الآن ننظر إلى تقلبات هذا الصراع أولاً في ضوء شكل محدد من أشكال السامبا وهو ال Samba - Malandro، وثانياً، في ضوء تطور مدارس السامبا.

وخاصية الكارنفال هي أنه لعدة أيام قصار تتعلق أو تعكس أو يعتدى على القواعد التي تحكم السلوك الاجتماعي والتي تدعم التنظيم التراتبي للمجتمع. فيرتبط الأفراد المتجربون من أنوارهم الاجتماعية المعتادة ببعضهم البعض بطريقة أليقة وحرّة؛ كأمرأء، أموات، شياطين، جنّيات، أو حمقى ويقوم تفاعلهم هذا على أساس المساواة والحرية التعبيرية. ويتعزز هذا التفاعل بسبب مناخ الفرحة الجماعية والمشاركة، الذي يتناقض تماماً مع عدم المساواة والمعاناة الموجودة في الحياة اليومية. ومن خلال إعلان «النسبية المرحّة للحقائق والسلطات السائدة»^(٢١٣)، تقوم الاحتفالات الكارنفالية بتمثيل شكل من أشكال التنصيب والخلع الطقسي: فالمطلق يصبح نسبياً والمقدس يصبح مبتذلاً الأحقّ يصبح ملكاً وكل ما هو جاد يسخر منه. ولكن جوهر الكارنفال هو أنه بينما ينقلب النظام الاجتماعي رأساً على عقب بشكل مؤقت، فإن هذا الانقلاب نفسه يصبح شيئاً نسبياً. فكل عمليات الرفض والإنكار مفتوحة لعمليات أخرى من الرفض

والإنكار؛ وهكذا يتخلل الغموض إلى لغة ورمزية الكارنفال^(٢١٤). وفضلاً عن ذلك، فإن هذا الغموض يتضح أيضاً في حقيقة أنه يجمع معاً من خلال استخدام القناع والتكرار العناصر الأكثر تنافراً: الشياطين كآلهة، الرجال في زى النساء، البشر كحيوانات .

ووفقاً للدراسة العميقة التي قامت بها كلوديا ماتوس Claudia Matos حول تطور الأشكال المختلفة للسامبا، فإن هذه التركيبة الخاصة بالخبرة الكارنفالية تشكل الطبيعة الخاصة جداً بنوع محدد من السامبا وهو Samba - Malandro أو سامبا المتشردين. فكثير من راقصي السامبا Sambistas كانوا Malandros متشردين ومحتالين بلا منازل. والمتشرد Malandro رغم فقره إلا أنه يرتدى بتأنق بذلة بيضاء من قماش اللينو، ويضع قناعاً ليس فقط أثناء الكارنفال ولكن طيلة العام، ونظراً لأنه يعيش على هامش المجتمع فهو بالفعل يعيش بشكل حقيقي هذا النمط الغامض من الوجود المميز للكارنفال. ومن خلال رفضه لأشكال العمل النمطية الروتينية والعيش بشكل بوهيمي في عالم السامبا، فإن المتشرد Malandro يخلع القيم المقدسة الخاصة بالاقتصاد والعمل الجاد الذي يحكم وجود الطبقات البرجوازية الصغيرة. وبمعنى ما يصبح هذا المتشرد Malandro التعبير الأكثر تطوراً لهذا العالم، بمعنى أنه داخل العالم المتع للسامبا يتم رفض وإنكار النظام الاجتماعي، مما يسمح بظهور شعرية خاصة جداً هي شاعرية الـ Malandragem، التي يحتويها هذا الشكل المتميز من السامبا إلا وهو Samba - Malandro - وقد استخدمت كلودياماتوس كتاب باختين عن شعرية دوستيفسكي لتشير إلى أن Samba - Malandro مبنية على خطاب كارنفالي «Carnivalizes discourse» يتم من خلاله التعبير عن غموض الكارنفال، انعكاس ونسبية القيم وذلك في شكل أدبي من خلال تعددية صوتية داخلية، أو حوار بين العناصر المتنافرة. ونظراً لأن الحوار دائم ولا يصل أبداً إلى حل نهائي سواء كان تأكيداً جازماً أو نفيًا قاطعاً، فيمكن أن تسمى هذه التركيبة الخاصة بـ «Samba Malandro» بـ «حوارية»، dialogic. وبكس أشكال أخرى من السامبا التي ظهرت في أواخر الثلاثينيات التي تمجد بشكل حماسي الوطن أو تتحدث عن الحب، ويعكس أغاني الكارنفال التي تمجد بشكل تفاؤلي متعة العيش، فإن Samba - Malandro ليست تفاؤلية وليست تشاؤمية. ومثل البطل الضد المتشرد Malandro، يوجد هذا

الشكل من السامبا على هامش المجتمع، ومن خلال أغانيه، يخلق المجتمع الذي يحتل السود فيه وضعا تابعا، وفي نفس الوقت يسائل الواقع البديل لعالم السامبا. ويتضح هذا بشكل قوى في رأى ماتوس من خلال سامبا «Que Rei Sou eu» («What King am I?») التى تتناول فكرة أن المتشرد ملك فى عالم السامبا وفى الوقت نفسه تشير بحركة عكسية تعنى رفضا لواقع الفقر الذى يتحكم فى هذه المملكة:

بدون مملكة أو تاج

بدون قلعة أو مملكة

أى ملك أنا؟

مملكتى صغيرة ومحددة

أنا أحكم فقط فى منطقتى

لأن الملك هناك قد مات

ليس لدى خادم بزى خاص

ولا عربات أو سقاة

لا أحد يقبل قدمى

دمى الازرق

خال من الملكية

السامبا هى نباتتى

ولكن بعد كل ذلك أى ملك أنا؟

أى ملك أنا؟ (٢١٥).

ومع تطور الإذاعة وصناعة التسجيلات فى بداية العشرينيات، تحولت السامبا إلى سجل ثقافى جديد. وبينما أصبح مؤلفو الـ ranchos والـ escolas موسيقيين

محترفين، خسرت السامبا طابعها الارتجالي بعد أن أصبحت قاصرة على مؤلفين معينين ينتجون من أجل سوق ثقافي جديد، وهكذا حدث صدع بين المنتجين والمستهلكين. وعندما كانت السامبا عنصراً متكاملأ في عالم السامبا كانت تؤلف بشكل جماعي وظلت، وهى تنتشر مع المجتمع الأسود، عملاً غير منتهٍ، مرتبط بشكل حميم بالرقص. وعندما أصبحت السامبا قطعة منتهية ومنغلقة منتمية إلى مؤلف واحد، تقطعت الروابط ما بين المجتمع والمؤلف الذى أصبح يعرف نفسه بشكل واعٍ بأنه «فنان»^(٢١٦). وتدرجياً، أصبحت السامبا شكلاً شعبياً ومنفعياً من أشكال التسلية تذاق مع الإعلانات التجارية فى المحطات الإذاعية التى كانت حتى ذلك الحين تستخدم نصوصاً ترويجية أو موسيقى «كلاسيكية». وفى عهد جتليو فارجاس Getulio Vargas، نظمت الدولة عملية إنتاج السامبا من خلال إجراءات وقائية وقمعية فى نفس الوقت. وأصبح المؤلفون يقبضون رواتب عالية من محطات الإذاعة، وأصبحت موسيقاهم ضمن مشروع أكبر للتنمية الوطنية ومطلوب من هذه الموسيقى أن تكون ترويجية ووطنية حماسية كما تريد الرقابة. وتدرجياً، أصبح موضوع الـ Malandragem يظهر بشكل مشفر أو يفسح المجال لأغانٍ تمجد قيم العمل^(٢١٧).

ويرى مونيذسودر Maniz Sodre أن منطق الإنتاج الرأسمالى يترك أثره أيضاً على زمنية السامبا. ففي مرحلة السامبا الأولى، كان حضور لغة الجسد الإيمائية واضحاً جداً، إذ إن أى شىء - الأيدي، الأطباق، اللعب الصغير، لعب الكبريت- كان يصلح لأن يكون آلات للقرع. وكانت الحاجة لتوسيع سوق الموسيقى بإضافة منتجات جديدة، كان ذلك يعنى أن تتبع الأغاني بعضها بعضاً فى تعاقب سريع، وأن تستبدل خطوات السامبا الحسية والمرحة والدقيقة التى كانت تؤدى أثناء مواكب الكارنفال بحركات أكرولية وأحياناً عروض شهوانية نمطية.

ورغم أن هذه الأحكام على مستقبل السامبا المعاصرة قد تبدو سلبية بدرجة كبيرة، إلا أن موضوع أن الانتقال من سجل ثقافي لآخر له آثاره الغامضة هو بالتأكيد موضوع قابل للنقاش. فقد تحولت السامبا إلى نوع شعبى جماهيرى ورمزى للهوية الوطنية يمكن تصديره للخارج. ورغم أن عملية المواءمة التى قامت بها وسائل الإعلام

ربما تكون قد ألفت الوظيفة الاجتماعية للسامبا داخل المجتمع الأسود، إلا أن هذه العملية خلقت الظروف المواتية لظهور الموسيقى الثقافية المضادة لـ جيلبرتوجيل، شيكو بوارك دى هولندا، وكايتانو فلوسو في فترة الستينيات والسبعينيات.

وقد طور هؤلاء المغنون الذين يرجع أصلهم إلى الطبقة المتوسطة، والذين نشروا موسيقى إيقاعية جديدة، طوروا القدرة على اللعب الموازي للكلمات، التركيب الشعري الغامض والسخرية الوقحة المميزة لـ Malandro، وغالباً ما ضمنوا موسيقاهم وأشعارهم تعليقاً نقدياً على المجتمع البرازيلي. وقد أصبحت موسيقى هؤلاء المغنين في فترة الدكتاتورية العسكرية (1964 - 1985) واحدة من الوسائل الرئيسية التي عبرت ليس فقط عن المعارضة ولكن الوعي الحاد بالتغيرات المفجعة التي كانت تحدث في أثناء هذه الفترة. وبالعودة إلى مفهوم «التوسط»، فإن تاريخ الـ Samba - Malandro يوضح جليا الطريقة التي تكون بها وسائل الإعلام تقنيات تغير المجال الذي تدخله. ومثال آخر كاشف للطريقة التي دخلت بها وسائل الإعلام وغيرت المجال الثقافي الذي تنتمي إليه السامبا هو التغيرات التي مرت بها مدارس السامبا منذ العشرينيات.

ومدارس السامبا هي جمعيات لا توجد فقط أثناء الكارنفال التي تدوم ثلاثة أيام ولكن توجد طيلة العام. وطوال العام يراجع أعضاء هذه المدارس البروفات للكارنفال التالي وكذلك يشاركون في النشاطات الاجتماعية والترفيهية المتاحة للجمهور والتي يحولها موكب الكارنفال. ومدرسة السامبا موجودة أيضاً في حفلات أعياد الميلاد، حفلات الزفاف، والجنائزات، والمناسبات الدينية التي تحتفل بالقدّيس الراعي لمنطقتهم.

ومبدئياً، فإن مدرسة السامبا مكونة من أجنحة عديدة أو alas، من راقصي السامبا Sambistas وراعيات الغنم (شخصية مأخوذة من المواكب الدينية لعيد الميلاد). وهم يرتدون ملابس متماثلة ويحكون من خلالها حكاية أو موضوع الموكب وذلك بمصاحبة الطافيات المجازية. ويتميز بعض الراقصين برشاقتهن وبراعتهم في الرقص، أما الـ ritmistas فهم الإيقاعيون الذين يصنعون البنية الإيقاعية للموكب. ومن الشخصيات المهمة أيضاً في المدرسة Mestre Sala (سيد الموكب) و Porta - Bandeira الذي يحمل اللافتة مع شارة المدرسة. ويرتدى هذان الشخصان الأزياء الملكية

للقرن الثامن عشر التي تشمل أيضاً الماراج والمناويل المشغولة، ويحيى هذا الزوج جمهور المشاهدين أثناء أدائهما الدويتو الخاص بهما. وتحكى أغنية الـ Samba - de enredo، التي تغنى أثناء الموكب، القصة التي تمثلها المدرسة والتي ابتدعها وطورها الـ Carnavalesco المسئول أيضاً عن تصميم الطافيات المجازية وأزياء المشاركين^(٢١٨).

وكانت مواكب مدارس السامبا فى الثلاثينيات تنظم بشكل رسمى من قبل سلطات الدولة فى صورة مناقسات للحصول على جوائز مالية والتحول التدريجى لهذه المدارس الى مناطق جذب سياحى أدى إلى تحريك عملية التميز الاجتماعى ليس فقط بالنسبة الى المؤلف الذى ينتمى إلى مجتمع السود ولكن بالنسبة للمدرسة نفسها. إذ عندما أصبحت معترفاً بها من قبل المجتمع الرسمى الأبيض، أصبحت كذلك وسيلة للحراك الاجتماعى وخضوعاً لضغوط «أيدولوجيا التبييض». وحتى بدايات الستينيات، كان الجميع يشاهد ويصفق لمواكب المدارس، وبعد ذلك، أصبحت المواكب تشاهد من مقاعد مرتفعة، والحصول على هذه المقاعد يجب أن تدفع، وبالطبع أفضل رؤية محجوزة للمقاعد الأعلى ثمناً .

وكان لزيادة حجم وأهمية هذه المدارس (تتكون المدرسة الآن من 4000 عضو) آثارها المتعددة. ففى أحيان كثيرة، يتم دعوة الفنانين المحترفين، الذين ينتمون للطبقات المتوسطة ويشاركون الحكام المعيّنين بشكل رسمى معاييرهم، يتم دعوة هؤلاء من قبل المدرسة كى يقوموا بتصميم الأزياء والموضوع وأيضاً ليختاروا من بين السامبات العديدة التى أنتجها المؤلفون السامبا الأكثر مناسبة للموضوع. وفى الأصل يتم انتقاء الـ Samba - enredo المخصصة للموكب أثناء البروفات ووفقاً لدرجة الحماس التى تثيرها أغنية السامبا فى الأجنحة. وقد أدت المتطلبات التنظيمية والحاجة لاستثمار رأس المال فى الآلات الموسيقية والأزياء إلى عملية إنطاق للمدارس. ونتيجة لذلك اضطرت هذه المدارس لإدخال نظام أكثر صرامة لتقسيم العمل تضمن عدداً من الناس - محامين، محاسبين، إداريين - أناس من خارج عالم السامبا. وقد أدى ذلك الى الموقف المتناقض «لمحاولة تقييد نشاط جوهره يتألف من إبداع تلقائى، التزام غير رسمى واستقلالية المشاركين فيه»^(٢١٩). ومع نمو شعبية التلفزيون، أصبحت المدارس،

إلى حد ما، وسيلة من وسائل التطور الذاتى ليس فقط بالنسبة للمؤلفين الذين كانوا يسعون إلى أن يكونوا مستقلين اقتصادياً وذلك من خلال زيادة مبيعات تسجيلات السامبا الخاصة بهم، ولكن أيضاً بالنسبة لنخبة وسائل الإعلام الجديدة التى نشأت أثناء التوسع غير العادى لصناعة الثقافة فى البرازيل فى السبعينيات والثمانينيات. وقام ممثلون وممثلات تليفزيونيون مشهورون، ذوو ملامح آرية بيضاء، بتزيين الطافيات المجازية وإبراز أهميتها.

وهكذا رغم أن السامبا تأثرت بعملية الجمهرة Massification التى صاحبت عملية تشكيل الدولة والسوق الوطنى للسلع الرمزية، الذى اعتمدت عليه توسيع وسائل الإعلام، فإنه لا يمكن القول بأن هذا التوسع الكمى قد أدى إلى تحسين نوعى ملموس للظروف الاجتماعية والوضع الثقافى للسكان السود فى البرازيل ككل. وكما يشير دونا سيمنتو، فإنه رغم أن البرازيل ثانى أكبر دولة سوداء فى العالم، فإن عملية التمييز العنصرى لا تزال تمارس ضد السود فى التعليم، العمل والإسكان. فنحو 0,6% فقط من إجمالى عدد السكان السود يلتحق بالجامعة وليس هناك مسئول قىادى وصانع قرار أسود يمثل هؤلاء السود^(٢٢٠). وفى السنوات الأخيرة، استخدم الزمن الخارق للعادى الخاص بالكارنفال، مناخ المشاركة والتحرر من القواعد والتقاليد السائدة، استخدم كل ذلك لإعلان انتقاد ميراث الديكتاتورية العسكرية، الدين الخارجى، تدمير الأمازون، والدعوة إلى تضامن الشعوب الإفريقية. إن الوضع التابع لثقافة السود يمكن أن يتحسن فقط فى حالة فقد أيديولوجيا التبييض لشرعيتها. ويتوقف ذلك بدوره على مدى استعداد الشخصية الجمعية للمجتمع البرازيلى ككل للتوقف عن أن تكون مقسمة بين رموز إفريقية (يحط من شأنها) وبين مؤسسات وأشكال ثقافية غربية (مجددة)^(٢٢١). ويمكن ملاحظة علامات تدل على أن ذلك بدأ يحدث بالفعل فى الحقيقة التالية، وهى أنه رغم المصادرة الثقافية للسامبا، خاصة سامبا موكب الكارنفال نفسه، فإن مدارس السامبا، عبادات الـ Candomblé، ومجموعات الـ Capoeira لا تزال تعمل كتنظيمات تحافظ على هوية سوداء وتبدأ فى تكوين حركات الوعى الأسود.

وبهذا المعنى، هناك افتراض بأن مدارس السامبا هي مواقع لإعلان شكل من أشكال «المواطنة غير الرسمية» لا تشملها الدولة برعايتها. وهناك أيضاً شكل ثقافى شعبى آخر ينجز هذه الوظيفة ويعد عاملاً مهماً جداً فى فهم أمريكا اللاتينية ألا وهو كرة القدم. ومرة أخرى، لا تبطل الدولة فى إدراك أهمية وإمكانية هذا العامل كشكل من أشكال الضبط الاجتماعى.

كرة القدم والأهمية السياسية للأسلوب :

دخلت كرة القدم إلى البرازيل والأرجنتين وأرجواى مع الإنجليز فى نهاية القرن التاسع عشر. فعندما كانت بريطانيا لا تزال القوة الإمبريالية العظمى، لم يستثمر البريطانيون رأس المال فى التعدين، البنوك، التجارة، التلفزيون، وشبكات السكة الحديد فقط، إنما أنشأوا، وذلك بالإضافة إلى ملاعب الكريكت وملاعب الاسكواش، أنشأوا أول أندية لكرة القدم فى أمريكا اللاتينية. وفى أثناء الحقبة الأولى من تاريخها فى أمريكا اللاتينية، كانت كرة القدم هي رياضة طبقة الصفوة، ويلعبها هواة على مروج خضراء، وكان الاستخدام الرائع لمصطلحات إنجليزية مثل «Full - back»، «Inside Right» و«I'm Sorry»، عندما يجرح لاعب، تميزهم كرجال متحضرين «gentlemen»^(٢٢٢). وتدرجياً، بدأت الطبقات الشعبية تمارس هذه الرياضة فى البرازيل كما فى دول أمريكية لاتينية أخرى، وأكثر الفئات التى كانت تمارس هذه الرياضة هم العبيد السابقين العاطلين عن العمل والمهاجرين الريفيين الذين كانوا يسكنون شوارع ريو وساوياولو. ولم تكن هذه الرياضة تتطلب أى معدات خاصة، ويمكن لعبها على أى قطعة أرض خالية من الأراضى التى أخليت عن طريق هدم التراث المعمارى الكولنيالى لإقامة منشآت حكومية، مقاهى، مكاتب، دور سينما ومواقف للسيارات. وفى نفس الوقت، حثت الاضرابات المتعاقبة وأعمال الشغب المدنية التى أحتجت على طرد الفقراء من وسط المدينة والتى تزعمها مهاجرون فوضويون وCapoeiras محترفون، حث كل ذلك السلطات وأصحاب المصانع على إنشاء ملاعب

لكرة القدم. وكان يعتقد أن ممارسة رياضة نشيطة ومنظمة سوف تستنفذ بشكل بناء طاقات الشعب الجامع الذى يعيش فى حالة تشوش خطيرة فى الشوارع ومدن الاكواخ. وتدرجياً، عندما أصبحت اللعبة شعبية، أصبحت أيضاً احترافية وقلة فقط هى التى تقدر على اللعب كهواة .

وأثناء عملية تحويل هذه الرياضة النخبوية إلى رياضة شعبية يشكل فيها اللاعبون السود والمولودون أفضل اللاعبين، تغير أسلوب لعب كرة القدم. فبعكس التأكيد السابق على النظام والتكتيك، اهتم الأسلوب الجديد، والذى يعرفه جيلبرتوفرير بـ «ديونيسى»، بالتأكيد على عنصر اللعب، على الارتجال، الجرأة العدوانية، المهارة، والرشاقة^(٢٣٣). وبينما يرى فرير أن هذا الأسلوب «الديونيسى» للعب هو نتاج لحضارة البرازيل المختلفة عرقياً، يرى البعض أن هذا الأسلوب يعكس مركب من المواقف المكتسبة من جراء ممارسة أشكال مختلفة للتحايل من أجل البقاء من قبل الطبقات الشعبية والمترسبة فى لغة الجسد. وكما رأينا فى دراستنا السابقة عن Samba - Malandro، فإن تطور الرأسمالية فى البرازيل تضمن تشكيل ثقافة فرعية سوداء، كانت استجابتها للواقع القاسى للتمييز العنصرى والاستغلال هو رفض قيم العمل وتمجيد ثقافى مضاد للكسل والجسد باعتباره مصدر اللذة وليس أداة للعمل. ولا تزال ذكرى فن البقاء على هوامش النظام القائم وتحقيق النجاح من خلال الصفات المرتبطة بالاحتيايل والتشرد، لا تزال هذه الذكرى موجودة فى الخيال الشعبى، والصفات التى تساعد على النجاح هنا هى المكر، الحرص، المواربة، القدرة على التعامل مع واقع غامض وغير آمن، ومهارة مذهلة فى التفوق على الخصوم .

ويمكن توضيح ذلك من خلال الحكايات العديدة الخاصة بأسلوب Mane Garrincha فى cha فى اللعب. ففى مباراة فى كوستاريكا، قام Garrincha بتمريرات قصيرة أمام منافسيه. وعندما وصل منطقة المرمى ادعى أنه سوف يصوب، ولكن بدلاً من ذلك قام بتمريرات قصيرة بشكل آخر ساخر أمام حارس المرمى. وأخيراً صوب الكرة من بين ساقى حارس المرمى. ولكن، أثناء دخول الكرة الشبكة، أطلقت الصفارة الأخيرة ولم يتم احتساب هدف Garrincha. وعندما سأل زملاؤه الساخطين لماذا لم يسجل الهدف

مبكراً، أجباب: «حسنا لم يفتح حارس الرمي ساقيه مبكراً!» وتكشف هذه الحادثة ليس فقط مهارة Garrincha فى فن الاحتيال ولكن أيضاً متعة مبررة فى تصويب مثالى من أجل التصويب المثالى- وهى الأهم فى حد ذاتها من الفوز أو الخسوع لقواعد اللعبة.

وقد تميزت كرة القدم البرازيلية فى أواخر الأربعينيات بأسلوب وطنى مميز وقد انتشر هذا الأسلوب خارج الحدود المحلية والإقليمية من خلال المباريات ما بين المدن وبعضها، وأصبحت كرة القدم البرازيلية وسيلة لإعلان التحالفات الطبقية، العرقية والجيرة، ودمجها فى نفس الوقت فى هوية وطنية أكبر. وقد ساهمت الإذاعة والصحافة فى هذه العملية من خلال نشر وإذاعة صور مشتركة وبشكل جديد من المعرفة خال من دلالات التمييز الطبقي، ومثل مدارس السامبا، تحمل أندية كرة القدم أسماء المناطق التى تقع فيها، وكل منهما يشكل تنظيمات تطوعية تقدم درجة من الديمقراطية ليست ممكنة فى المجتمع التراتبى وغير المتكافئ الذى تمتلك فيه الدولة والأحزاب السياسية شرعية محدودة. وعلى هذا، يمكن اعتبارهما من ضمن التنظيمات القليلة التى تكتسب فيها الاجتماعية الشعبية والطموحات والخبرات الشعبية شكلاً ما. ولكن، ولهذا السبب بالتحديد أصبح وجودهم مهماً جداً لتحقيق الهيمنة السياسية. ويتضح هذا بشكل أكيد إذا ما نظرنا إلى العلاقة بين الدولة وكرة القدم فى لحظتين زمنيتين مختلفتين فى التاريخ البرازيلى .

فى عام 1950 عاد زعيم حزب الشعب جتليو فارجاس Getulio Vargas إلى الحكم ببرنامج قائم على عملية تصنيع تقودها الدولة مبدأى الوطنية والعمل. وتضمن هذا البرنامج قدرأ معقولأ من عملية التحريك الشعبية وقد انعكس ذلك فى تشجيع الحكومة لكرة القدم: فتم إنشاء اتحادات إقليمية، وأنشئ إستاد Pacaembu فى ساواياو و Maracana فى ريو، وهو أكبر إستاد فى العالم. واشتهر جتليو بأنه «أب الفقراء» ولم ينافسه فى شهرته سوى اللاعب الأسود Leonidas da Silva (الماس الأسود)، وكان جتليو يفضل دائماً أن يلقي بخطبه إلى الشعب فى إستاد كرة القدم، وفى عام 1954 أى قبل فترة قصيرة من انتحاره، أعلن للشعب التالى: «اليوم مع الحكومة. غدا ستكونون الحكومة».(٢٢٤).

وتعتبر فترة حكم حزب الشعب الديمقراطي والتي انتهت فى عام 1964 مع الانقلاب العسكرى بقيادة التيار اليمينى، تعتبر هذه الفترة أزهى عصور كرة القدم . إن تشجيع الثقافة الشعبية كأساس للهوية الوطنية سهل كثيراً عملية تحول كرة القدم الى طقس تُمثل فيه العلاقات الاجتماعية الجديدة لوطن نام مع المشاركة الشعبية- المحدودة والحكومة. ومع ذلك، فقد عانى لاعبو كرة القدم، رغم ارتقائهم إلى مستوى أبطال وطنيين، من الاستغلال إلى حد كبير. فبعد أن قطعوا نشاطاتهم السابقة، عادة ما يجدون أنفسهم فى سن الثلاثين فقراء وعاطلين بدون معاش أو تأمين صحى ضد المرض^(٢٢٥). وقد مات فاوستو الأعرجية السوداء فى الثلاثينيات وجارنيسا فى الستينيات وهما فقيران. ببيلييه فقط كان واحداً من القلائل الذين نجواً من هذا المصير.

وفى الأرجنتين حيث كان لكرة القدم تاريخ مواز إلى حد ما، شهدت فترة حكم حزب العمال الوطنى بزعامة بيرون Peron هزيمة الفريق الإنجليزى على أيدى الفريق الأرجنتينى؛ وغالباً ما يشار إلى هذا اليوم باعتباره ليس فقط اليوم الذى تأممت فيه خطوط السكك الحديدية وإنما اليوم الذى تأممت فيه كرة القدم أيضاً. ولكن بعكس البرازيل، أدت عملية تحويل كرة القدم إلى عملية تجارية إلى تشكيل اتحاد تجارى للاعبى كرة القدم وإلى اضطرابات فى الثلاثينيات احتجاجاً على استغلال اللاعبين كسلع رخيصة. واللحظة الثانية المهمة فى تاريخ العلاقات بين كرة القدم والدولة كانت فى السبعينيات أثناء فترة الحكم القمعية للحكومة العسكرية. وكان شعار هذه الفترة «الامن والتنمية»، وكان نموذج التنمية الذى تبنته الحكومة العسكرية قائماً على نمو اقتصادى متسرع من خلال استيراد رأس المال الأجنبى فى صورة التكنولوجيا، القروض وتخفيض جذرى فى الرواتب. وقد تم تعزيز ذلك الأمر بإطار سياسى وقانونى تضمن الإلغاء الفعلى للحريات المدنية، قمع الاتحادات التجارية ومعظم الاحزاب السياسية، وتعذيب واضطهاد المنشقين .

وقد تم استخدام الفوز الذى حققه فريق البرازيل فى بطولة كأس العالم عام 1970 لثالث مرة من قبل الحكومة لتبرير واضفاء الشرعية على تصورها للوطنية والتنمية. وقد استقبل الرئيس Medici شخصياً الفريق البرازيلى الفائز لدى عودته من المكسيك،

وهناك احتفالات كارنغالية خاصة بالمناسبة. وأصبح نشيد الفريق «Frente Brazil» (إلى الأمام يا برازيل) موضوعاً لأغنية النظام الحاكم وأذيع في الإذاعة، التلفزيون وعزفته الفرق العسكرية. وقد حمل هذا النشيد الرسالة التي مفادها أن البرازيل مثل كرة القدم كانت تتقدم نحو الحداثة، لتحقيق وعدها بأن تصبح قوة عظمى في العالم^(٢٢٦).

ومع ذلك، فرغم نجاح الفريق البرازيلي، فإن النظام العسكري اعتبر أنه من الضروري «تحديث» كرة القدم أيضاً. وقد اشتمل ذلك على تعيين مسئول عسكري كرئيس لاتحاد الرياضات البرازيلي مهمته تطوير أسلوب اللعب ليعتمد على النظام، التكتيك والتدريب. ومنذ ذلك الحين يقال إن كرة القدم البرازيلية قد تدهورت كما ساد العنصر «الأبيض» مرة أخرى.

ويتأمل هاتين اللحظتين في العلاقة بين كرة القدم والدولة، لا يجد المرء بدءاً من التوصل إلى نتيجة مفادها أن الوظيفة الرئيسية لهذا الشكل من الثقافة الشعبية كانت تشجيع وتعزيز الاندماج الاجتماعي وتأكيد المصالح المهيمنة للحكومة الموجودة وتعزيز نموذجها الخاص بالتنمية التي تسعى لتحقيقه. وفي مقال له بعنوان

«Socrates, Corinthians and Questions of Democracy and Citizen Ship»

يقدم ماثيوشيرتز Matthew Shirts تحليلاً قيماً وعميقاً وأكثر تعقيداً^(٢٢٧). في عام 1982 ، في أثناء السنوات الأولى لعملية التحرير السياسية التي سوف تؤدي حتماً إلى عودة الحكومة المدنية، فازت «الحركة الديمقراطية الكورينثينية» في المناقشات على رئاسة نادى الكورينثين لكرة القدم في ساو باولو. ولم تهدف الحركة إلى استبدال التنظيم الشمولى الشخصى للنادى بمشاركة أكبر من اللاعبين والمعجبين فحسب، بل هدفت أيضاً إلى إعادة أسلوب اللعب ما قبل العسكرى الذى حدده Socrates. أحد نجوم كرة القدم فى العالم ويلعب فى نادى الكورينثين، بأنه صراع «من أجل الحرية، احترام البشر، من أجل المساواة» بالإضافة إلى الحفاظ على «الطبيعة الممتعة والمرحة والمبهجة الخاصة بهذا النشاط»^(٢٢٨). وفى عام 1984 ، تجاوزت الحركة حدود النادى، ونظمت سباق للمعجبين لصالح الانتخابات الحرة. وكما يذكر شيرتز، فقد نظمت عملية التحريك

هذه حول قالب الهوية الثقافية الشعبية كما أظهرت نفسها من خلال أسلوب اللعب. هذا الصراع الثقافى على الأسلوب، كما يفترض شيرتز، يعكس صدعاً عميقاً جداً فى المجتمع البرازيلى بين الدولة والمجتمع المدنى، إذ إن مدارس السامبا وأندية كرة القدم تخلق إحساساً أكثر حقيقية بالمواطنة رغم كونها مؤسسات غير رسمية»، وهو ما لا تفعله المؤسسات الرسمية المقامة على النماذج الأوروبية ونماذج الولايات المتحدة.

وفى اللحظات الحاسمة، مثل بداية الثمانينيات عندما كان النظام العسكرى يعانى من أزمة شرعية حادة، تصبح المنظمات الثقافية الشعبية وسائل لتحقيق الشرعية لهذه «المواطنة غير الرسمية» ولثقافة سياسية تصل ما بين القيم الجادة والعالمية للحرية والمساواة وبين جماليات تشكل الهوية الخاصة وبين العناصر الساخرة والاحتفالية الخاصة بالثقافة الشعبية.

وقد اتضح الصدام ما بين الأسلوب السائد والأسلوب الشعبى أيضاً فى الأحداث التى أحاطت بموت Tancredo Neves. ففى اليوم الذى كان يفترض أن يتولى Neves مقاليد الحكم، أصيب بمرض شديد؛ ومن الجدير بالذكر أن Neves هو أول رئيس مدنى بعد واحد وعشرين عاماً من الحكم الدكتاتورى العسكرى. وقد تم نقله وهو فى حالة حرجة إلى مستشفى فى ساو باولو حيث قضى عدة أسابيع وهو على حافة الموت، فى الوقت الذى تناضل فيه الأمة من أجل مستقبلها، وحولت الطبقات الشعبية Tancredo إلى أيقونة للأمل. وأقيمت أمام المستشفى الذى يرقد به صلوات ليلية وسهرات موسيقية ومراسم دينية ونزرت النذور إلى الرب والقديسين المختلفين مقابل شفائه. وقد فسرت الصحافة التى قدمت نفسها باعتبارها صوت الموضوعية والعقلانية، فسرت هذا المزج من التحرك المدنى والتقوى الشعبية والاحتفالية كمثال سئى آخر على البرازيل «الفوضوية» بدلاً من الحداثة التى وعدت بها الأحزاب السياسية القيادية^(٢٢٩).

إن رؤية الدولة لشعبها على أنه جمهور فظ وماكروفى حاجة إلى عملية التحديث يذكرنا بالفكرة الوضعية المتسلطة التى تدعو إلى فرض النظام والتقدم- وتحضير وتمدين» «الهمجيين البربر» المتعصبين دينياً من الكانودز Canudos، وهى الفكرة التى شاعت فى القرن التاسع عشر. وبهذا المعنى يمكن افتراض أن تصور Socrates لكرة قدم متأصلة فى تقليد شعبى ومحاولة الجيش إخضاعها لعقلانية منتظمة، موت Neves وموقف الصحافة، كل ذلك يعكس اتجاهاً أوسع فى العلاقات بين الدولة والثقافة الشعبية.

اللوحات

اللوحة الأولى :

خياطة تحيك زياً خاصاً لمراسم الـ Candomble . أشياء دينية مسيحية وأفرو برازيلية تتقاسم المذبح المصنوع في البيت والموجود بجانب جهاز التليفزيون.

اللوحة الثانية :

طقس الاستهلال في الـ Candomble مكرس لـ Ogun، إله محارب ألوانه الذهب والأزرق ، ويتجسد شخصيته القوية في الملامح التعبيرية لإحدى أتباع الـ Candomble.

اللوحة الثالثة :

أطفال مدارس بوليفيون يؤدون عروضهم تحت إشراف وتوجيه مدرس المدرسة: نموذج لعملية الفولكلورية.

اللوحة الرابعة :

عيد يمانجا Yemanja في الثاني من فبراير ويحتفل به بإلقاء الهبات والقرايين والعطايا من الزهور، العطور، الأمشاط، المرايات، الشامبانيا، والصابون في البحر.

اللوحة الخامسة :

إحضار الصور الدينية الى القديس الأعلى لتلقى بركة الأخ دميائو، Friar Damiao، «رسول» معاصر في شمال شرق البرازيل.

اللوحه السادسة :

قرايين للقدسيين وال Pachamama، سان بيدرو دى بويناڤيستا San Pedro de Buenavista، شمال بوتوس، بوليڤيا .

اللوحه السابعه :

ورشة مسرح فى فيلا السلفادور، تحكى تاريخ مدينة الاكواخ.

اللوحه الثامنه :

سوبر باريو Super barrio، ويدعى أيضا سوبر بلوك Super bloque يساند اضراب المدرسين فى مدينة مكسيكو.

اللوحه التاسعه :

Arpillera تشيلية تصور أمهات، زوجات، وبنات «المختفين» وهن يقيدن أنفسهن فى قضبان الكونجرس الوطنى.

اللوحه العاشره :

اثنان من المغنين الجواله Cantadores، Azulao و Joao Cabeleira فى مناظره شعريه فى ساحة Largo Sao Bento فى ساو باولو.

اللوحه الحاديه عشره :

بوستر للتعليم، نيكاراڤوا.

اللوحه الثانيه عشره :

غلافان مختلفان لنفس الكتيب Folheto : "Lampiao and Maria Bonita in Para-dise".

اللوحة الثالثة عشرة :

كتيب Folheto عن بطلين مختلفين: Lampião قاطع الطريق، و Tancredo Neves،
أول رئيس مدنى فى البرازيل بعد انتهاء الحكم الديكتاتورى العسكرى للجناح اليمىنى
فى 1985.

هوامش الفصل الثاني

- (١) أقرب مقارنة للإدعاء بتمثيل حضارة بديلة نجدها في ثقافة المايا في الميزوأمريكا.
- (٢) أن الافتراض بأن «التمرد الكبير» قدم رؤية سياسية بديلة مثير للجدل ولزيد من النقاش حول هذا الموضوع. انظر. Steve Stern, *Resistance, Rebellion and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*, Medison 1987, Jan s zeminski, *La utopia tu Pamarista*, Lima 1983,
- (٣) من بين آخرين، رأى علاقة ما بين اليوتوبية الاندينية والظاهرة المعاصرة Sendero Luminoso (١٩٨٦، La Habon
- (٤) *Sendero Luminoso* (الطريق المضيء) حركة الجوريللا Louis Baudin, L. 'Empire socialiste des Inka, Paris 1928.
- (٥) Inca Garcilaso de la Vega, *Royal Commentaries of the Incas and General History of Peru*, Austin 1966.
- (٦) Pueblo Ibdio (Lima) في هذا السياق، ندين لأوليفيا هاريس. كمثال على السياسة الهندية، انظر دورية.
- (٧) Olivia Harris, 'De la fin du monde: notes depuis le Nord-Potosi,' *Cahiers des Amériques Latines*, 1987, p. 101.
- (٨) انظر Jose Maria Arguedas, *Los rios profundos*, Buenos Aires 1958, pp. 62-4.
- (٩) انظر Walter Ong, *Orality and Literacy*, London 1982, and R.T. Zuidema, *The System of Cusco*, Leiden 1964.
- (١٠) Rosaleen Howard-Malverde, اتصال شخصي.
- (١١) (وهو نظام معقد لمجموعة خيوط معقودة) على نقل المعلومات بطريقة خطية quipu يوجد نقاش مهم، حول مدى قدرة ال.
- (١٢) انظر Rolena Adorno, ea., *From Oral to Written Expression: Native Andean chronicles of the Early Colonial Period*, New York 1982.
- (١٣) Tristan Platt, 'The Andean Soldiers of Christ. Confraternity Organisation, the Mass of the Sun and Regenerative Warfare in Rural Potosi (18th-20th Centuries)', *Journal de la Societe des Americanistes*, LX111, pp. 156, 167, 173.
- (١٤) Platt, pp. 169, 172-3; Harris, p. 187.

- Platt, p. 169. (١٥)
- Edmundo Bendezu, *La literatura quechua*, Caracas 1980, pp. 284-5. (١٦)
- Harris, *passim*; Platt, pp. 171-3. (١٧)
- T. Bouysse-Cassagne and Olivia Harris, 'Pacha: en torno al pensamiento aymara' (١٨)
in *Tres refelexiones sobre el Pensamiento andino*, Lapaz. 1987.
- Henrique Urbano, 'Discurso mitico y discurso utopico en los Andes', *Allpanchis*, X, (١٩)
Harris, p. 111 and Platt p. 172. انظر. (٢٠)
- Nathan Wachtel, *The Vision of the Vanquished*, Hassocks 1977, p. 35. (٢١)
pp. 36-7. المصدر السابق. (٢٢)
انظر (٢٣)
- John Hemming, *The Conquest of the Incas*, Harmondsworth 1983, pp. 317-32.
- A. Flores Galindo, *Buscando un Inca: identidad y utopia en los Andes*, La Haba- (٢٤)
na 1986, pp.
- p. 294. المصدر السابق. (٢٥)
- Yanet Oros, Rosaleen Howard-Malverde and Penny Harvey تشكر (٢٦)
على مساعدتهم
القيمة في النقل والترجمة . (٢٧)
انظر
- Thomas Turino, 'Somos el Peru [We Are Peru]: "Cumbia Andina" and the Children of
Andean Migrants in Lima', *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 9, pp. 15-37.
- Jose Maria Arguedas, 'La soledad cosmica en la poesia quechua', *Idea*, Nos - 48 (٢٨)
- 9, pp. 1-2
- C. Levi-Strauss, *The Savage Mind*, London 1966, Chapter I and p. 268. (٢٩)
- Conjunto Vicunilay waylla ichu', a huayno (٣٠)
منتشرة في منطقة كوسكو. تم تسجيلها عن طريق
Condemayta de Acomayo.
- Jose Maria Arguedas, 'Ode al jet', *Obras completas*, Vol. V, Lima 1983, p. 243. (٣١)
- Harris, p. 112. (٣٢)
- استعنا هنا بمحاضرة ألقاها هنري ستوبارت في معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن في ١٦ يناير
(٣٣)
١٩٨٩ وباتروحة الدكتوراة الخاصة بـ
Peter Gose, *Work, Class and Culture in Huaquirca*,
avillage in the Southern peruvian Andes, London School Economies, 1986.
- انظر (٣٤)
- Arguedas, *Obras completas*, Vol. II, pp. 11-45.
- Harris, pp. 110-11. (٣٥)
- Platt, p. 143 and *passim*. (٣٦)
- انظر (٣٧)
- Gose, p. 29; J. Nash, *We Eat the Mines and the Mines Eat Us*, New York 1979, and
T. Platt, 'Conciencia andina y conciencia proletaria', *Revista Latinoamericana de
Historia Economica y Social* II. on. 47-73.

Platt, 'Conciencia andina y conciencia proletaria', pp. 57, 59. (٣٨)
P. Gose, 'Sacrifice and the Commodity Form in the Andes', MAN, vol. 21, no. 2, (٣٩)
pp. 296-310.

Bouysse-Cassagne and Harris, p. 49. (٤٠)

Mexico 1982. (٤١)

Garcia Canclini, p. 102. (٤٢)

المصدر السابق pp. 93-4. (٤٣)

Peter Gow على هذه النقطة نشكر (٤٤)

Garcia Canclini, p. 168; أنظر أيضا Nestor Garcia Canclini, 'Culture and Power, the (٤٥)
State of Research', Media, Culture and Society, 10, pp. 489-90. Laredo is in Texas.

Garcia Canclini, Las culturas populares, p. 172. (٤٦)

Jose Maria Arguedas, 'Notes elementales sobre el arte popular religioso y la cul- (٤٧)
tura mestiza de Huamanga', in Formacion de una cultura nacional indoamericana,
Mexico 1975.

Mirko Lauer, Critica de la artesanía, Lima 1982, p. 150. (٤٨)

p. 154. المصدر السابق. (٤٩)

We are grateful to Allen Fisher for this suggestion. (٥٠)

انظر (٥١)

Carmen Bernand and Serge Gruzinski, De l'idolatrie: Une arche'ologie des sciences
religieuses, Paris 1988.

Nathan Wachtel, The Vision of the Vanquished, Hassocks 1977, pp. 154, 260. ترجمتها (٥٢)

انظر (٥٣)

H.E. Hinds, ea., handbook of Latin American Popular Culture, Westport 1985, p. 52.

G. Jimenez, Cultura popular y religion en el Anahuac, Mexico 1978, p. 201. (٥٤)

انظر (٥٥)

Octavio Paz, El laberinto de la soledad, Mexico 1950, Chapter 3, and Garcia Cancli-
ni, Las cultural populares, pp. 78-9.

انظر (٥٦)

Carlos Fuentes, La region mas transparente (1958) and Cambio de piel (1967).

Laurette Sejourné, Pensamiento y religion en el Mexico antiguo, Mexico 1957. (٥٧)

Jimenez, p. 49. (٥٨)

المصدر السابق pp. 149, 73. (٥٩)

J. Ingham, Mary, Michael and Lucifer: Folk Catholicism in Central Mexico, Austin (٦٠)
1986, p. 8.

المصدر السابق pp. 9, 48, 180, 192-3. (٦١)

L. Margolies, 'Jose Gregorio Hernandez: the Historical Development of a Vene- (٦٢)
zuelan Popular Saint', Studies in Latin American Popular Culture, No. 3, p. 32.

- (٦٣) المصدر السابق. pp. 33, 39.
Dawn Ades, *Art in Latin America*, London 1989, p. 293. (٦٤)
Michael Taussig, *The Devil and Commodity Fetishism in Latin America*, North Carolina 1980, p. 92.
- (٦٦) المصدر السابق. pp. 94-95, 101.
(٦٧) المصدر السابق. p. 139.
Lauer, p. 155. (٦٨)
Garcia Canclini, *Las culturas populares*, p. 160. (٦٩)
also Antonio Eunice Durham, *A caminho da cidade*, Sao Paulo, 1973. (٧٠)
Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*, Sao Paulo 1987.
(٧١) في العشوائيات الصفيح التي توجد على اطراف المدن، والتي يسكنها الفلاحون المحرومون والعمال يشكل الميراث العرقي، أحد الوسائل للتعاون التي يستخدمها المهاجرون لسد النقص في الخدمات.
Durham, pp. 75-80. (٧٢)
Maria Isaura Pereira de Queiroz, *O campesinato brasileiro*, Petropolis 1973, p. 91. (٧٣)
(٧٤) المصدر السابق. p. 86.
(٧٥) المصدر السابق. p. 84.
(٧٦) انظر
Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels*, Manchester 1971; Maria Isaura Pereira de Queiroz, *La guerre sainte au Bresil*, Sao Paulo 1957 and *Mouvements messianiques et de'veloppement economique au Bresil* in *Archives de Sociologie des Religions*, 8 (16), 109-21.
- (٧٧) انظر
Luis da Camara Cascudo, *Dicionario do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro 1969.
Mario de Andrade, *Danras dramaticas do Brasil*, Sao Paulo n.d. (٧٨)
Edison Carneiro, *Folguedos tradicionais*, Rio de Janeiro 1982, pp. 129-49. (٧٩)
De Andrade, pp. 1-56. (٨٠)
Maria Isaura Pereira de Queiroz, 'O Bumba-meu-Boi, manifestacao de teatro popular' in *O campesinato brasileiro*.
De Andrade, p. 22. (٨٢)
Manuel Correia de Andrade, *A terra e o homem no nordeste*, Rio de Janeiro 1973. (٨٣)
Marlise Meyer, 'Le merveilleux dans une forme de theatre bresilien: le "Bumba-meuBoi" in *Revue de Theatre*, 1963 pp. 94-101. (٨٤)
- (٨٥) انظر
Hermilio Borba Filho, *Espectaculos populares do nordeste*, Sao Paulo 1966.
Quoted in Marlise Meyer, p. 97. (٨٦)

(٨٧) انظر

Hermilio Borba Filho.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by Helene Isnolsky, Bloomington 1984, p. 11.

Eduardo Diathay Bezerra de Menezes, 'Pare uma leitura sociologica da literature de cordelin Revista de Ciencias Sociais, Vol III, Nos. 1 & 2, 1977.

Mark Curran, *A literatura de cordel*, Recife 1973; Sebastiao Nunes Batista, *Antologia da literatura de cordel*, Fortaleza 1977.

(٩١) انظر

Ruth Terra *Memorias de luta: literatura defolhetos no nordeste (1893-1930)*, Sao Paulo 1983.

Rui Faco, *Congaceiros e fanaticos*, p. 88. (٩٢)

(٩٣) عزيزي القارئ، أسألك / أن تقرأ بعناية / هذا الكتاب حتى نهايته / ستستمتع متعة عظيمة / إن كنت تريد أن تعرف شيئاً / من حياة لامبياد. -
Joao de Barros, *Lampiao e Maria Bonita no Paraiso*, Ed. Luzelro, Sao Paulo 1980

(٩٤) انظر

Antonio Augusto Arantes, *O trabalho efala*, Sao Paulo 1981.

(٩٥) انظر

Joseph Maria Luyten, *A literatura de cordel em Sao Paulo*, Sao Paulo 1981.

(٩٦) Mauro William Barbosa de Almeida, 'Folhetos', *Universidade de Sao Paulo*, sity of Sao Paulo.

(٩٧) انظر

Mark Curran, *A literatura de cordel*, and Antonio Augusto Arantes, *O trabalho e a fala*.

(٩٨) انظر

Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, 1921, n.p., Franklin Maxado, *A literatura de cordel*, Sao Paulo, 1980; Sebastiao Nunes Batista, *Poetica popular do nordeste*, Rio de Janeiro, 1982.

(٩٩) حوار مع الشاعر خوا كاليري في ساو باولو، ١١ سبتمبر ١٩٨٨

(١٠٠) لمزيد من التفاصيل الرائعة حول الشعر الشفاهي، تاريخه، وصلته المعاصرة انظر

Maria Inez Novoes Ayala, *No arranco do grito, aspectos da contaria nordestina*, Saopaulo 1988 p. 101

(١٠١) لمزيد من التفاصيل حول أصل هذه الروايات انظر

Tuis de Comara Cascudo, *Aliteratura oral no Brasil*, Belo Horizonte 1984.

Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, مقدمة Barcelona 1979. (١٠٢)

(١٠٣) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر Nicolau Sevcenko, 'Amor, desejo e punicao' في Geruza Pires Correa, ed., O obsceno, jornadas impertinentes, Sao Paulo 1986.

(١٠٤) 'Pois viu que o bebe e/felpudo com chifres e rabo/e rosna como cachorro/e au- daciozo e brabo/nao tem mais o que saber/so pode ser o diabo', in Joao de Barros, Bebe diabo apareceu em Sao Paulo, Sao Paulo, n.d.

(١٠٥) 'Se o pobre nao plantasse/rico o que ia fazer!/tem o dinheiro no bolso/mas nao presta pra comer/o homem de pe no chao/e quem fez a producao/pa ver o Brasil crescer!'

(١٠٦) للمزيد انظر

Mauro B. de Almeida, 'Folhetos'.

(١٠٧) E aqueles bois bonitos/dos tempos de planta~ao/onde o povo alegre/plantando milho feirao/tomava muita cacha~a/comia e fazia graia/sambava com devo~ao. E ainda o mutirao/la na case de farinha/ se um arrancava mandioc a/ tod a vizinhan~a vinha/a gente se encontrava/divertia e trabalhava/comida pra todos tinha'.

Via em cada situacao/o mede e a precisao/a falta de confianca/e tambem de informacao/ Olhava a realidade/e dizia: Na verdade/nunca houve aboligao.' Julio Gomes Almeida in A vida do nordestino qile veio para Sao Paul10, Edicoes Cordel, Sao Paulo, n.d.

(١٠٨) Marilena Chau', Conformismo e resistencia, Sao Paulo 1987, pp. 57-9.

(١٠٩) انظر

Graciliano Ramos, Videntes de Alagoas, Sao Paulo 1970.

(١١٠) نوتة أعطيت للشاعر خوا كابليرا وعزفت في ساحة وسط المدينة بساو بادلو في اليوم التالي لتخليص قيمة الكروسانو (عمله البرازيل في ذلك الوقت) من أجل السيطرة على التضخم ذهبت الثلاثة أصغار الخاصة بالكروسانو/ كي تزداد صعوبة الحياة للبرازيليين.... انظر ايضا

M.I. Novaes Ayala, No arranco do prito; Luis da Camara Cascudo, Vaqueiros e cantadores, Sao Paulo, 1984, pp. 115-119.

(١١١) Mario de Andrade, 'Notes sobre o cantador nordestino' in Mundo musical/folha da manha, Sao Paulo 1944.

(١١٢) حوار مع الشاعر

Joao Quindrigues, Sao Paulo 15 October 1988.

(١١٣) M.I. Novaes Ayala, No arranco do grito, p. 21.

(١١٤) انظر المزيد من التفاصيل عن هذا التحول

Mundicarmo M.R. Ferreti, Zedantas e Luis Gonzaya, Rio de Janeiro 1988.

(١١٥) Walter Benjamin, 'The Storyteller and Artisan Cultures' in Critical Sociolo~y, London 1976.

'By popular culture we generally do not mean "cultura popular", which tradition-ally has been translated into English as folk culture, and also more recently has been rendered as that culture produced by the impoverished marginalized sectors of society.' *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. IX, p. vii.
Jesus Martin-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona 1987, pp. 95-7.

(١١٨) المصدر السابق 9-143 pp.

(١١٩) كان يشير في البداية إلى الاسيان المولودين في أمريكا اللاتينية، وكانت الإدارة تنظر إليهم بدونية. انظر الفصل ١، ص ٢٢، ٢٢ في ، ويشير المصطلح من نهايات القرن التاسع عشر وحتى العقود الأولى من القرن العشرين إلى نوع من الوطنية الثقافية.Criollismo.
(١٢٠) انظر

Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, 1988, (٣) المقدمة والفصل.

Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires 1985, pp. 19, 21, 23. (١٢١)
Carlos Monsivais, *Escenas de pudor y liviandad*, Mexico 1988, p. 41. (١٢٢)

(١٢٣) المصدر السابق 43p.

Martin-Barbero, p. 183. (١٢٤)

Jean Franco, *Plottiny Women*, London 1989, p. 152. (١٢٥)

Martin-Barbero, p. 181. (١٢٦)

Carlos Monsivais, 'Notes sobre la culture mexicana en el siglo XX', in *Historia general de Mexico*, Vol. IV, p. 446.

Isaac Leon and Ricardo Bedoya, 'Culture popular y culture masiva en el Mexico contemporaneo: conversaciones con Carlos Monsivais', *Contratexto*, No. 3, July 1988, pp.71-2.

انظر T. Adorno and M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, London 1973. (١٢٧)
also T. Adorno, 'The Culture Industry Reconsidered', *New German Critique*, 6 (1975), pp. 12-19.

Renato Ortiz, *A moderna tradicao brasileira*, Sao Paulo 1988. (١٢٠)

Ortiz, pp. 118-9; see also pp. 8, 48-9, 51, 113-4, 128, 165. (١٢١)

Ortiz, pp. 199-207. انظر الفصل ٢ أسفل. (١٢٢) لمزيد من التفاصيل حول فكرة جرامش عن الوطني الشعبي، انظر الفصل ٢ أسفل.

(١٢٣) انظر

Angel Qintero Rivera, 'La cimarroneria como herencia y r-topia (II): Bases populares de una culture democratica alternative en el Caribe'. (occasional paper), Centro de Investigaciones Sociales Universidad de Puerto Rico, 1984, لمزيد من التفاصيل عن تاريخ السلسلة Cesar Miguel Rondon, *El libro de la salsa, cronica de la mu'sica del Caribe urbano*, Caracas 1980.

- Quoted by Quintero Rivera, p. 21. (١٣٤)
- (١٣٥) المصدر السابق، p.25.
- Brandeis University, 27 April 1988. في محاضرة في Max Hernandez، على سبيل المثال، (١٣٦)
- Marilena Chaui, *Conformismo e resistencia*, Sao Paulo 1986, p. 69. (١٣٧)
- The Children of Sanchez, New York 1963, and Jean Franco, *Plotting Woman*، انظر (١٣٨)
- en, pp. 159-63.
- (١٣٩) أقنعة الشياطين الشهيرة والتي تستخدم في البيرو، يونا، بوليفيا ادوار، تعد نماذج لذلك.
- (١٤٠) انظر
- Carlos Rodrigues Brandao, *Os deuses do povo*, Sao Paulo 1980.
- Chaui, pp. 44-5. (١٤١)
- Jose Jorge de Carvalho, 'O lugar da culture tradicional na sociedade moderna', (١٤٢)
- unpublished paper, p. 22.
- (١٤٣) المصدر السابق، pp. 23-4.
- Isaac Leon and Ricardo Bedoya, p. 153. (١٤٤)
- (١٤٥) المصدر السابق، p. 153.
- (١٤٦) انظر
- Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, London 1964.
- Ariel Dorfman and Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, New York 1975. (١٤٧)
- 'Be Happy Because your Father Isn't Your Father: an Analysis of Colombian Telenovelas', *Journal of Popular Culture*, Vol. 14, No. 3, Winter 1980. pp. 476-85. (١٤٨)
- Martin-Barbero, p. 244. (١٤٩)
- (١٥٠) المصدر السابق، p. 245.
- (١٥١) p. 246. Carnavalesque here refers to Bakhtin's work. الكارنيفالي هنا إشارة إلى عمل
- بأخيتن- المصدر السابق
- Sarlo, p. 16. (١٥٢)
- Quoted in Martin-Barbero, p. 213. (١٥٣)
- (١٥٤) انظر
- Carlos Monsivais, 'Contratexto pregunta a Carlos Monsivais', *Contratexto*, No. 3, julio 1988, p. 149.
- (١٥٥) ظهرت في
- third of the BBC's *Made in Latin America* series, directed by Mike Dibb.
- Monsivais, 'Contratexto', p. 149. (١٥٦)
- Sergio Zermeno, 'E1 fin del populismo mexicano', *Nexos*, No. 113, mayo 1987, (١٥٧)
- p. 35.
- BBC series *Made in Latin America*. (١٥٨)

Monsivais, 'Contratexto', p. 149. (١٥٩)

Cornelia Butler Flora, 'The fotonovela in America', Studies in Latin American Popular Culture, No. 1, 1982, pp. 15-26.

انظر أيضا :

Jane H. Hill, 'Murderin Valledelagrimas', Studies in Latin American Popular Culture, No. 4, pp. 67-83

والذي يدرس النظريات القومية والتي ينظم المكسيكيون حولها مفاهيمهم وردود فعلهم تجاه العنف.
(١٦١) انظر، Jean Franco, 'Plotting Women: Popular Narratives', Bell Gale Chevigny، ea., Reinventing the Americas, Cambridge 1986, p. 259.

(١٦٢) المصدر السابق. p. 259.

(١٦٣) المصدر السابق. p. 261.

(١٦٤) المصدر السابق. p. 263.

(١٦٥) المصدر السابق. pp. 263-4.

Mark Szuchman's Order, Family and Community in Buenos Aires 1810-1860, (١٦٦) Stanford 1988، عمل رائد.

(١٦٧) Nestor Garcia Canclini, '<Modernismo sin modernizacion?>' بحث غير منشور. p. 34.

Rosa Maria Alfaro, 'Del periodico al parlante', Materiales para la comunicacion popular, No. 1, nov. 1983, pp. 5, 7.

(١٦٩) Alfaro, p. 10.

(١٧٠) Radio do povo, وثيقة غير منشورة من Centro de Comunicacao e Educacao Popular de Sao Miguel, Sao Paulo.

(١٧١) Vila Aparecida, 30 September 1989. حوار مع زعيم منطقة

(١٧٢) المصدر السابق .

(١٧٣) Vila Aparecida, 24 October 1989. حوار مع سكان منطقة

(١٧٤) M. Chaui, Conformismo e resistencia, pp. 31-5.

(١٧٥) المصدر السابق .

(١٧٦) Historia de Villa El Salvador en 'Dialogo entre zorros', La Republica, 7 fete.

تطور، Jaime Presentacion, of the Taller de Comunicacion Popular, 1986, p. 23. شكر

فيلا السلفا نور وبالنسبة لنظرية وتطبيق المسرح الشعبي في أمريكا اللاتينية انظر، Augusto Boal.

Theatre of the Oppressed, London 1979

(١٧٧) Alfaro, pp. 210-11.

(١٧٨) المصدر السابق. p. 211.

(١٧٩) Maria Cristina Mata et al., in Nestor Garcia Canclini, ea., Cultura transnacionaly

cultural populares, Lima 1988, p. 238.

(١٨٠) المصدر السابق. p. 239.

- (١٨١) المصدر السابق 2-241 pp.
- Eugenio Tironi, La revuelta de los pobladores: integracion social y democracia', (١٨٢) Nueva Sociedad, No. 83, may-jun. 1986, p. 31.
- Alberto Bast- as and Leopoldo Benavides, 'La rebeldia primitiva de los ham- (١٨٣) brientos', Nueva Sociedad, No. 82, mar.-abr. 1986, p. 72.
- Tironi, p. 30. (١٨٤)
- (١٨٥) نشكر كاثرين بويل على هذه المادة .
- Oscar Malca, 'Lenzemia y Delpueblo', La Republica, 10 nov 1984, p. 9. (١٨٦)
- 'Los Shapis', El Diario, 9 nov. 1985, p. 20. (١٨٧)
- Mario Vargas Llosa, Contra viento y marea, Vol. II, Barcelona 1986, and (١٨٨) انظر.
- Francisco Durand, 'Mario Vargas Llosa o la nueva derecha peruana', . بحث قدم في لقاء . , Puerto Rico, September 1989. جمعية الدراسات الأمريكية اللاتينية
- Muniz Sodre, Samba o dono do corpo, Rio de Janeiro, 1929. (١٨٩)
- (١٩٠) انظر
- Roger Bastide, Estudos afro-brasileiros, Sao Paulo 1973.
- Roger Bastide, As religioes africanas no Brasil, Sao Paulo pp. 70-100. (١٩١)
- (١٩٢) انظر
- Edson Carneiro, Candombles da Bahia, Bahia 1948; Artur Ramos, O nepro na civil- (١٩٣) zacao brasileira, n.p. 1971.
- Abdias do Nascimento, O genocidio do negro brasileiro, Sao Paulo 1978. (١٩٤)
- Bastide, Estudos afro-brasileiros. (١٩٥)
- p. 372. المصدر السابق .
- Candom ble مثلها مثل (١٩٦)
- وهي عبادة التملك ولكنها تختلف عنها من حيث ان مكان عبادة الالهة في الـ Umb anda يحتوي على كائنات روحانية غير افريقية . (أرواح النور، أرواح الأطفال و العبيد القدامى) وكذلك أرواح الظلام الـ Umb anda هي مزيج من الكاثوليكية والديانة الافريقية وروحانية آين كاردك، وبعض العناصر الأمريكية الهندية. والـ Umb anda يمارس العلاج بطريقة homeopa thy والعلاج الديني. وقد اهتم اتباع هذه العبادة بغرس ممارساتهم في المبادئ العلمية حتى يميزوها عن العناصر الحزانية التي تنتمي لعبادة 'Candomble'. كذلك الأضحيان الحيوانية محرمه وبينما في عبادة الـ 'Candomble' لا يوجد تقسيم بين مجالى الخير والشر، يتسم العالم الديني لـ Umbanda بصراع من بين الأرواح الطيبة والأرواح الشريرة بطريقة قريبة من الكاثوليكية انظر..
- Rita Segato, 'Inventando a natureza: familia. sexo e genero no Xango do Re- (١٩٧) cife, Anuario Antropologico 85, Rio de Janeiro 1986.
- Bastide, As religioes africanas no Brasil, p. 236. (١٩٨)
- Jose Jorge de Carvalho and Rita Segato, Los cultos de shango en Recife, Ca- (١٩٩) racas 1987.

Gilberto Vasconcelos and Matinas Suzuki Jr., 'A malandragem e a formacaoda (٢٠٠) musica popular brasileira' in Boris Fausto, ed., Historia gera1 da civilizacao brasilei- ra. Tome 111, O Brasil contemporaneo, Vol. 4, Economia e cultura (1930-1964), Sao Paulo 1984. .

Antonio Candido . :/Sao Paulo 1970.(٢٠١)

in Revista de Estudos Brasileiros, No. 8,

Quoted in Vasconcelos and Suzuki, p. 511.(٢٠٢)

Muniz Sodre, p. 20.(٢٠٣)

Ari Araujo, 'As Escolas de Samba' in Expressoes da cultura popular, n.p. 1978. (٢٠٤)

Claudia Mattos, Acertei no milhar, samba e malan-ragem أنظر رائع للسامبا (٢٠٥) no tempo de Getulio, Rio de Janeiro 1982.

Muniz Sodre, p. 24.(٢٠٦)

p. 25. المصدر السابق (٢٠٧)

Choroos (٢٠٨) اسم مشتق من الفعل Choror بما يتضمنه من موسيقى حزينة شجية هي مجموعة الوريثة المعاصرين لما كان يطلق عليه في القرن السابع عشر بـموسيقى أخبار العبيد، وكان السود يعرفون هذه الموسيقى في المزارع التي يعملون بها أو في المدن حيث كانت تعرف باسم موسيقى الحلاقين نظرا لأن من Hose Ramos Jose Ramos Tinhorao, pe- يعرفها كانوا عبيدا تم تحريرهم واشتغلوا بالحلاقة. quena historia da musica popular brasileira, sao poulo, 1986, p. 60...

انظر (٢٠٩)

Roberto da Matta, Carnavais, malandros e herois, Rio de janeiro 1987.

انظر (٢١٠)

Eneida, Historia do carnaval carioca, Rio de Janeiro 1987.

انظر (٢١١)

Artur Ramos, O folclore negro no Brasil, Sao Paulo 1958.

(٢١٢) يجب الانتباه إلى أنه نظراً لبنية المجتمع البرازيلي القائمة على التوريث أمام الأحزاب السياسية التي تمثل مصالح الطبقات الشعبية سينة التنظيم وغير متطورة، ولذلك يتم تنظيم الشعب من خلال جمعيات وجمعيات الكارثيغال.Cordoes, ranchos، فيئات مثل

M. Bakhtin, p. 11.(٢١٣)

C. Matos, p. 49.(٢١٤)

pp. 65-7. المصدر السابق (٢١٥)

(٢١٦) أول مقطوعة سامبيا للمؤلف دونجا، أحد عازقي السامبيا الذين عزفوا في تياهاوس، كانت تسمى "بلوتفون" وتكشف كلمات الأغنية التي تحكي عن كلام وجهته الشرطة إلى مقامرين عن التفاعل ما بين مجالى النظام والفوضى.

C. Matos, p. 91.(٢١٧)

(٢١٨) لوصف تفصيلي لدارس السامبيا والقواعد التي تحكم الموكب، انظر

see M. Rector, 'The Code and Message of Carnival: Escolas de Samba' in T. Sebok, Carnival! Berlin 1984; Sergio Cabral, As escolas de samba, Rio de laneiro 1974; Luis

Gardel, As escolas de samba. Riode Janeiro 1967

Jose Savio Leopoldi, Escola de samba, ritual e sociedade, Petropolis 1978, p. 63. (٢١٩)

A. do Nascimento, O yenocidio, p. 87 (٢٢٠)

Jose forge de Carvalho, 'Mesticagem e segregacao in Humanidades, 1988, Ano (٢٢١)
V, 17.

Joel Rufino dos Santos, Historia politica do futebol brasileiro, Sao Paulo 1981, (٢٢٢)
p. 13.

انظر (٢٢٣)

Gilberto Freyre, Preface to Mario Filho, O negro no futebol brasileiro, n.p. 1964.

J.R. dos Santos, Historia politica do futebol brasileiro, p. 60.(٢٢٤)

انظر (٢٢٥)

Janet Lever, Soccer Madness, Chicago 1983.

المصدر السابق (٢٢٦)

Matthew Shirts, 'Socrates, Corinthians and Questions of Democracy and Cili (٢٢٧)
zen ship' in Joseph L. Arbena, ea., Sport and Sociery in Latin America, Connecticut
1988.

p. 700. المصدر السابق (٢٢٨)

M. Mayer and M.L. Montes, Redescobindo o Brasil: a festa na politica, n.d. (٢٢٩)

الفصل الثالث

الثقافة الشعبية والسياسة

أسطورة الشعب :

إن الموضوع الرئيسى لهذا الفصل هو الشعبية بوصفها العامل الأساسى لنشر فكرة الشعب المتحكم فى السلطة السياسية ، فعن طريق الشعبية تصبح الحاجة لكسب ولاء الجماهير برنامجاً يضع الشعب -على مستوى تصورى- فى مركز الأمة والدولة. وهدفنا أن نبحث فى الوسائل التى ظلت تكوّن el pueblo / opovo باستخدام الشعبية ليس كتصنيف تحليلى صارم ولكن كى تشير بشكل عريض للاستخدام السياسى للشعبية بوصفها تعريفاً للهوية القومية^(١).

بدأت الشعبية كظاهرة مع القرن العشرين بالرغم من أن دول أمريكا اللاتينية قد تم إنشاؤها فى القرن التاسع عشر. لقد كان للطبقات الريفية والحضرية التابعة قوة أكبر مما تذكره النصوص التاريخية الرسمية ومع ذلك فإن تلك القوة اتخذت شكل الأنماط السابقة على الرأس مالية كتنظيم سياسى وعلى رأس تلك الأنماط المؤسسة الأبوية caciquismo and coronelismo وأحد الأمثلة التى تدل على ذلك الـ *ilaneros* الفنزويليون وهم مجموعة من السكان الريفيين من رعاة الماشية كان يقودهم باييز، فشل بوليفيا فى دمجهم فى الجمعية الليبرالية. لقد أصبح انشقاقهم عاملاً أساسياً فى انقسام كولومبيا الكبرى إلى ثلاث دول هى فنزويلا وكولومبيا والاكواندور، وكتصحيح للروايات الليبرالية للتاريخ يجب أن نشير إلى أن الكثير من نظم الحكم الديكتاتورية التى وصفها الليبراليون بأنها بربرية كانت أكثر تعبيراً عن ثقافة السكان الريفيين والإقليميين واهتماماتهم عن تلك النظم الديمقراطية الليبرالية الممثلة فى الدول القومية

الأوروبية والمعبرة عن اهتمامات العواصم الساحلية.^(٢) لقد بزغت النزعة الشعبية فى أوائل القرن التاسع عشر فى سياق من أشكال الحراك الجماهيرى القائم على الطبقة العاملة والتي كان قد تم تشكيلها منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولكن المشكلة التى ولدتها الرأسمالية كانت هى كيف يتم تنظيم قوة العمل الجماهيرية التى جاءت بها إلى الوجود. فعندما لم تكن حكومات القلة التقليدية الحاكمة تستطيع أن تحتفظ بقدر كاف من التحكم فى السكان الحضريين الجدد كانت تأتى إلى الوجود أنماط جديدة من السياسات.

لقد شابته تلك الظروف الظروف التى ناقشها جرامشى فى Prison Notebooks، مذكرات السجن خاصة فى «الأمير العصرى» حيث اعتبر فشل البرجوازية الإيطالية فى تولى القيادة فى مواجهة الجماهير خلال عملية تكوين الدولة القومية وما تبع ذلك من عواقب فى سياسة القرن العشرين فى إيطاليا بما فى ذلك بزوغ الفاشية. أما المصطلح الذى استخدمه لتحقيق تلك القيادة فهو السيطرة ويعد ذلك مفهوماً أساسياً بالنسبة إلينا ؛ لأنه يرى الثقافة كعامل استراتيجى مهم يساهم فى الحصول على سلطة الدولة والحفاظ عليها بمعنى أن الولاءات الثقافية هى عامل أساسى من عوامل السلطة الاجتماعية^(٣).

لقد جرت أول مناقشة كبرى فى أمريكا اللاتينية بشأن قضية السيطرة فى أواخر العشرينات وقد مهدت تلك المناقشة الأرض لما أتى بعد ذلك. لقد جرت وقائع المناقشة فى بيرو فى مناخ من تزايد تأثير الماركسية على الحركات العمالية ومن العروض المتنافسة لأحزاب سياسية جماهيرية جديدة. وكانت هناك بدائل ثلاثة على الساحة الـ Apra وهى الاسم المختصر لـ (التحالف الشعبى القومى الأمريكى)، ومنظمة شعبية وهى الحزب الاشتراكى البيروانى والذى أسسه خوسيه كارلوس ماريا تيجوى José Carlos Mariátegui والـ Comentem والتي تأسست فى أواخر العشرينيات من القرن العشرين سعياً لتأسيس أحزاب ستالينية فى أنحاء أمريكا اللاتينية.

ومن المؤشرات التى أظهرت المقدرة المتنامية لحركة الطبقة العاملة فى تحدى الدولة: النجاح فى تحديد ساعات العمل اليومية بواقع ٨ ساعات يومياً (1918) وذلك بعد حملة من الاضرابات والتعبئة ومظاهرة جماهيرية تنادى بعدم تدخل الكنيسة فى

شنون البلاد ومعارضة ما كان يقوم به الرئيس ليجوا Leguia من تكريس بيرو لأجل القلب المقدس ليسوع (1923). ومن الأشخاص الذين كان لهم دور بارز في المظاهرة شاب قروى مثقف من شمال بيرو يدعى هايا دولاتورى Haya de la torre وهو أيضاً من تزعم حملة لإنشاء جامعات شعبية تعمل على التداخل في الحياة الثقافية للطبقة العاملة. وقد أسس هايا الأبرا Apra في المكسيك سنة 1924 كمنظمة معارضة لإمبريالية الولايات المتحدة الأمريكية «تضامناً مع كل شعوب العالم وطبقاته المقهورة»^(٤). لقد كانت إيديولوجية Apra هي «أول أساس نظري لفكر القومية الشعبية في أمريكا اللاتينية»^(٥). وكانت معارضة لمفاهيم المؤتمر الثالث للشيوعية الذى نظر إلى الكفاح ضد الإمبريالية في أمريكا اللاتينية كجزء من كفاح عالمي ضد الرأسمالية دفاعاً عن الثورة الروسية. لقد قدم هايا نظرية للاحتياجات التاريخية المستقلة لأمريكا اللاتينية والتي حددها بتحقيق درجة كافية من التنمية الرأسمالية لكي تحقق ما يكافئ الثورة الفرنسية وهو الثورة البرجوازية وهذا سيعتمد على استثمار المصالح المشتركة لأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية «نحن نحتاج الولايات المتحدة كما تحتاجنا هي أيضاً»^(٦). ولكن بشكل يحافظ على السيطرة القومية على استثمارات الولايات المتحدة. وقد أكد هايا السفير الأمريكى أثناء حملة الانتخابات أن أبرا Apra لن يصادر استثمارات أمريكا. وقد حصل هايا على 35 % من الأصوات وهى نسبة لم تكن كافية كي تجعله يصبح رئيساً ولكنها كانت كافية لجعل أبرا قوة مهمة فى السياسة البيروانية وهو ما ظلت عليه حتى فترة نظام آلان جارسيا Alan Garcia (1988-1990) وهو ما غير ذلك الحزب لحزب قادر على الوصول للسلطة. لقد رفضت أبرا Apra منذ نشأتها فكرة أن تتزعم الطبقة العاملة ثورة اجتماعية وكان الأساس لديها هو تحالف تقوده الطبقة البرجوازية، ويوضح ذلك بإيجاز بليغ ليون بيبير Leon Bieber فيصفها بأنها: «إيديولوجية قومية... سعت إلى التآليف بين المصالح المشتركة المفترضة بين الفلاحين والعمال والطبقة البرجوازية وذلك تحت سيطرة الأخيرة»^(٧). وتعطينا إحدى صور الدعاية الانتخابية لهايا فكرة عن كيف كان يفترض أن تكون السيطرة: يظهر فى الصورة عدد كثير جداً من الأيدي لأذرع عارية ترتفع لأعلى ولكن رسغ هايا الأيسر يعلوها جميعاً وتظهر صورته وهو فوقهم جميعاً ويحجم مضاعف لحجمهم كما

يعلو وجهه وتنتظر عيناه لأعلى على طول ذراعه الأيمن فى اتجاه ذراعه الأيسر. فهو يرى (ما هو أعلى وما هو وراء الإطار) ما لا يستطيع الناس أن يروه. وأسفل هذه الصورة كُتب: «أعطوا صوتكم لهايا دولاتورى»، وأعلى اليمين:

لن ينتقد بيرو سوى عضو الأبرا!!« وفوق الكلمات صورة لرمز إله الشمس ما قبل كولومبى^(٨). ويتضح من ذلك استعماله العاطفة الدينية وإحداث توحيد مع شخصية الزعيم الكاريزمية. وكما يعلق عى ذلك ستيف ستاين Steve Stein فإن هايا كان «واعياً بالاهتمام المحبود الذى أبدته الجماهير الشعبية بإيديولوجية حركته ولذلك فقد حث أولئك الذين لم يفهموا النظرية بأن يشعروا بها»^(٩). وقد اقتضت الميكانيزمات السياسية استخدام أشكال تقليدية من التبعية السياسية عودة إلى الفترة الاستعمارية خاصة ما يتعلق بالعلاقات بين الأرستقراطية المحلية وبين من اعتمدوا عليهم من الفلاحين وأبناء الطبقة الوسطى الذى عاشوا فى نفس الإقليم. وتوضح تعليقات ستاين Stein الناقدة الأسلوب الذى تميل الشعبية إلى انتهاجه لكى تسلب استقلال من تستغلهم: يمكن تعريف السياسة الثقافية الجماهيرية فى بيرو عام 1931 بأنها سياسة الاعتماد على الأشخاص. وقد كشف السلوك السياسى لأعضاء «الأبرا» عن تدنى مستوى كفاءتهم السياسية سواء كأفراد أو كمجموعة - فقد كانت الروابط الحقيقية أو المتخيلة من الاعتماد الشخصى على القادة هى الدافع الأساسى فى معظم الحالات لدخول مجال العمل السياسى. وكانت النتيجة: «التشر السياسى واسع النطاق لفكرة الأبوية»^(١٠).

لكن ذلك النقد الذى وجه لأبرا Apra على أنها سعت للسيطرة على الجماهير بدلاً من قيادتهم للوصول للسلطة يعد غير ذى فائدة إلا إذا كان قد تناول البدائل التى كانت متاحة. وفى هذا الشأن فإن كتابات خوسيه كارلوس ماريا تيجوى José Carlos Maria tegue تتناول القضايا الأساسية - وماريا تيجوى هو مؤسس الحزب الاشتراكى البيروانى المعارض لأبرا Apra - وكانت النقطة الأساسية فى اختلافه مع الـ Comintern هى إيمانه الراسخ بأن من الضرورى ومن الممكن قيام ثورة اشتراكية فى بيرو دون المرور بمرحلة برجوازية رأسمالية تسبق تلك الثورة. وبكلمات عملية فإن النزاع كان

يتوقف على دور الفلاحين من أهل البلد. لقد جاء Comintern بفكرة «دول الكيشيوا والأيمارا» Quechua and Aymara وأن تمنح تلك الدول حقوق قومية منفصلة وهو ما يعد تكراراً صارماً للشكل الذى تبناه الاتحاد السوفيتى.

ولكن فى نظر «ماريا تيجوى» فإن البيرو نفسها لم تكن بعد قد وصلت إلى مرتبة الأمة بالمعنى الحقيقى للكلمة وإن تصل إلى ذلك حتى يتم التغلب على الانقسامات الثقافية والاجتماعية التى أحدثها الغزو الإسباني وفى هذا الشأن فقد اهتم ماريا تيجوى بشدة بما حدث من هياج سياسى من الهنود عام 1920 والذى تبدى فى الثورة التى قاموا بها وهو ما ذكره ماريا تيجوى فى كتابه فى الفصل الثانى. علاوة على ذلك فقد حضر مؤتمر الجنس الهندى وقام باتصالات مع بعض القادة الذين كان لهم دور فى تفجير الثورة. بالإضافة إلى ذلك فقد حالف جماعات السكان الأصليين فى كوسكو وبونو Gusco, Pono وهؤلاء كانوا من المثقفين المحليين الذين سَعَوْا لتوصيل رسالة التغيير التى عبرت عنها الانتفاضات القومية للأمة كلها. وكانت إحدى تلك الأفكار الأساسية هى قيام دولة إنكا جديدة ومن بين هؤلاء المثقفين كان «لويس فالكارسل Luis Valcarcel» الذى تحدث فى كتابه «عاصفة فى الأنديز» عن حاجة المواطن الهندى إلى «لينين» الخاص به وقد كتب ماريا تيجوى مقدمة لهذا الكتاب. لقد نظر ماريا تيجوى إلى الهنود بوصفهم بروليتارياً بالمعنى الماركسى، فيكونهم جماعة اجتماعية تحقق تحريرها بالتحالف مع الطبقة العاملة يكون لذلك أثره فى تحرير كل المجتمع، وهذا يعنى أن الفلاحين الأندينيين هم قوة ثورية وليسوا ضحايا وجهة النظر التى تبناها الـ Co-mintern (وهو ما تناقض بشكل ما مع نظريتهم فى مسألة القوميات) وتبناها أيضاً الـ Apra. إن المشاركة الرئيسية للفلاحين فى تحول البيرو عن طريق الاشتراكية تاتى من الحقيقة التى تفيد بأن الفكر الجمعى للمجتمع الريفى هو شكل من أشكال الشيوعية القائمة بالفعل^(١١).

وبما أن الاشتراكية حافظت على التقاليد القومية القديمة فإن مهمتها لم تقتصر فقط على حل مشكلة التخلف والفقر فى بيرو ولكن أيضاً تعدت ذلك إلى تسوية الحسابات بشكل ضرورى حاسم مع الاستعمار الإسباني وذلك حتى لا تظل بيرو مجتمعاً مهزوماً محبطاً: «مهزوماً من أيام غرس الاستعمار ومحبطاً بسبب فشل

المشروعات المناهضة للاستعمار بعد الاستقلال. إن الاشتراكية بتحريرها لنا من أعباء الماضي ستصبح هي الأداة التي لا غنى عنها لبناء الأمة»^(١٣)..

لقد وردت الكلمات السابقة في كتاب ألبرتو فلورز جاليندو -Alberto Flores Ga- "La agonía de Mariategui" الذي يقول إن مشروع ماريا تيجوى لم يكتمل بسبب هزيمة ماريا تيجوى على يد Comintern بسبب وفاته المبكرة في عام 1930. وتكمن أصالة ماريا تيجوى في فكرته عن الثورة الاشتراكية التي تنتج من خصوصيات الثقافة القومية. ويوضح «فلورز» تلك القضايا بجلاء فيقول: «بخلاف أعضاء الأبرار أو الشيوعيين الأرثوذكس الذين تبعوا "Comintern" لم تكن المشكلة بالنسبة لماريا تيجوى هي كيفية تنمية الرأسمالية وتكرار تاريخ أوروبا في أمريكا اللاتينية ولكن كانت المشكلة هي إيجاد طريق مستقل»^(١٤).. وبهذه المناسبة نتذكر فكرة جراماتشي Gramsci عن الاحتياجات الشعبية القومية حيث إنها مهمة للمناقشة التي نقدمها هنا. «فالإرادة الجمعية الشعبية القومية» تتميز عن القومية البرجوازية وهي الأساس لتأسيس ناجح لدولة قومية اشتراكية عصرية. وهي تستلزم جبهة من القوى الاجتماعية تخترق خطوط التقسيمات الطبقية»^(١٥).. وبكلمات أخرى إنها تقتضى عملية سيطرة. ويجب أن يكون أحد مهام الدور الذي تقوم به القيادة الفكرية هو أن تحافظ تلك النخبة الفكرية على «الروابط العاطفية والتاريخية بينها وبين شعبها»^(١٥). بدلاً من مجرد أن تقوم بجلب أحدث الأفكار الأجنبية.

إن رغبة ماريا تيجوى في مواجهة مشكلة تفعيل سياسة اجتماعية جماهيرية تجعل كتاباته شيقة جداً. والنقطة الأساسية في التحرك هي بين المفكرين والجماهير وهي تتضمن القضية العامة والنظرية للعلاقة بين الأفكار والبشر. ففي رأى ماريا تيجوى تحتاج إرادة التغيير الاشتراكية إلى قوة الأسطورة: «إن الحضارة البرجوازية تعاني من اقتدارها إلى الأسطورة، والإيمان، والأمل»^(١٦)؛ أى أن الديانات التقليدية بما فيها الديانات الوضعية للتقدم مهمة جداً لبرجوازية القرن العشرين. لقد حل محل كل ذلك المذهب الشكى وفي الوقت نفسه فإن نسبية الحقيقة - كما فهمتها الفلسفة المعاصرة - لا تكفى لتحريك الجماهير من البشر: هناك حاجة لأسطورة جديدة، «فالوجود البشرى يفقد معناه التاريخي إذا لم توجد الأسطورة». ولكن ما خصائص

الأسطورة كما يراها ماريا تيجوى؟ إنها تشبع الحاجة للسمو، «الحاجة لما هو لا نهائى»، وتقدم «الذات العميقة». الهوية كموضوع. فإذا ما افتقرت البرجوازية إلى الأسطورة فإن لدى البروليتاريا «الأسطورة الجماهيرية» للثورة الاجتماعية^(١٧).. والثورة ليست مسألة «علم» هندسة اجتماعية ولكنها مسألة «إيمان وعاطفة وإرادة»: وهى ما تعطى الثوار قوتهم. فقوتهم هى قوة دينية، «قوة الأسطورة» ولكنها قوة «انتقلت فيها الدوافع الدينية من السماء إلى الأرض».

بعد مرور 40 عاماً طور خوسيه ماريا أرجيداس أفكار ماريا تيجوى وفى روايته «كل الدماء - 1964» يصور أرجيداس مجموعة من الهنود الأنديين يستفيدون من التكنولوجيا الصناعية الحديثة فى إطار تقاليدهم من التبادلية والمساعدة المتبادلة وذلك كنموذج بديل للأشكال المشوهة والقمعية للتنمية الرأسمالية المفروضة منذ الحرب العالمية الثانية، فالهنود ليسوا بحاجة لأن يتم السيطرة عليهم من خلال الهندسة الاجتماعية للنمط «الفردى» ولكنهم قادرون على أن يقدموا نموذجاً أكثر إبداعاً يمكن من خلاله أن يتم نقل المصادر المتحركة للديانة الأندينية التقليدية من «السماء إلى الأرض». لقد تلقت الرواية نقداً سلبياً شديداً وقت صدورها من علماء الاجتماع اليساريين الذين زعموا أن الرواية لم تكن انعكاساً دقيقاً للفلاحين^(١٨).. والقضية الجديرة بالمناقشة هنا هو ميل اليسار لاعتبار نفسه رائداً للتنوير ولكن بدون فهم للفكر الأندىنى وهو ما يعد مشكلة ترجع إلى فشل المفكرين الليبراليين ثم الاشتراكيين فى بيرو فى تحقيق برنامج شعبى قومى أصيل .

ومن الصعوبات الكبرى التى تحتاج لمواجهة: أن المصطلحات التى تعرف الأسطورة كتحويل الإرادة الشعبية إلى قوة سياسية ليست كلها تستبعد الفاشية. فالصعوبة هنا ترتبط بالحاجة إلى تمييز الشعبية عن القومية الشعبية وتمييز الفاشية عن الاستخدامات الاجتماعية للثقافة الشعبية، وسيتم تضمين تلك القضايا فى الكثير من المناقشات التى ستأتى تباعاً وسيتم مناقشتها بأسلوب أكثر تحديداً فى ارتباطها بالنزعة البيرونية "Peronism"، وفى أحد الفصول فى كتابه «الأمير العصرى» يكتب جرامشى عن الأسطورة «بوصفها الخلق لفانتازيا واقعية تعمل على أناس متفرقين مشتتين كى تنشئ فيهم. وتنظم لهم إرادتهم الجمعية»^(١٩)، وهى عبارة يمكن تطبيقها

على الفاشية. إلا أنه بعد صفحات قليلة «يحدد تعريفه بصرامة ويذكر أنه عندما تصبح الأسطورة متجسدة فى الشخص الفرد لاتصبح عندئذ مناسبة للمهمة طويلة المدى وهى التحول الاجتماعى، «إذ لا يمكنها عندئذ أن يكون لها شخصية عضوية معمرة. ستكون فى أغلب الحالات مناسبة للاسترجاع وإعادة التنظيم»^(٢٠). إن الكلمة الأساسية هنا هى «عضوى» وهى كلمة يستعملها جرامشى كثيراً عندما يكتب عن الحاجة لوجود علاقة وثيقة بين الحزب والمفكرين والأفكار والشعب. كاستعارة بيولوجية تغطى الكلمة نفسها بشكل أسطورى أى فجوات بين النظرية والتطبيق، الجزء والكل لكنها تبدو حالة من حالات الإلغاز فى السياسة وهو ما يدينه فى مواقع أخرى. وبالرغم من ذلك فالكلمة نفسها تنشأ بوضوح من حاجة جرامشى التى اعترف بها للغة أسطوريةً طويلاوية تنتج صوراً لارتباطات مرغوبة. إن الأحزاب الرجعية يمكنها أيضاً أن تكون عضوية وهنا يبرز السؤال ما الفرق بين الاستخدامات الاشتراكية والاستخدامات الفاشية للأسطورة؟ أحد الفروق من وجهة نظر ماريا تيجوى هو أن الفاشية تحاول أن تُحيى أساطير الماضى: وفى حالة الفاشية الإيطالية التى تشير إليها أساطير الماضى هى الأساطير الكاثوليكية القديمة وأساطير العصور الوسطى^(٢١). وبهذا المعنى فإن الاشتراكية تعنى بخلق أساطير جديدة لها طابع طويلاوى. وهناك فرق آخر يذكره جرامشى عندما يقول إن السيطرة الاجتماعية تعطى محتوى معيناً لفكرة الديمقراطية: «فى النظام السلطوى تتواجد الديمقراطية من مجموعة قائدة ومجموعة مقودة حيث تدعم تنمية الاقتصاد ومن ثم التشريع الذى يعبر عن تلك التنمية الصانعة لمرجئى يصل بين الجماعات المقودة والمجموعة القائدة»^(٢٢). وبينما لعب «أبرا» دوراً حيوياً فى بناء «الشعب» كقوة سياسية ظل مفهومها للسياسة قائماً على فكر التبعية والأشكال الرأسية للمنظمة التى استخدمت الإرث الاستعمارى. ولكن مشروع ماريا تيجوى من ناحية أخرى سعى لإدراك الإمكانات الكامنة للأشكال القائمة من المساندة المتبادلة والملكية الجمعية بين الهنود لكى يتم الانخلاع بشكل كلى من بنى السلطة القائمة، وكى يتم تحقيق ذلك فهناك حاجة للأسطورة كقوة موحدة طويلاوية. نقطة أخيرة يجب ذكرها: إن قدرة الأسطورة على تحريك الجماهير لفترات طويلة من الزمن يمكنها أيضاً أن تصبح عائقاً بمعنى أن تصبح عقبة أمام إعادة التقييم والتغيير.

فُتَيَات المدارس المكسيكيات فى الثياب اليونانية :

إن إحدى خصائص أدوات النزعة الشعبية المكسيكية هى بالتأكيد مقاومة التغيير. وقد ذكر هايا دولاتورى فى أواخر العشرينات أن البيروانيين احتاجوا «ثورتنا المكسيكية»^(٢٣). وليس هناك شك فى أن المكسيك قد قدمت أكثر النماذج استقراراً ودواماً للسياسة الثقافية الشعبية فى أمريكا اللاتينية. وهنا يمكننا فقط أن نشير إلى ثلاثة ملامح رئيسية لتماسك الدولة المكسيكية: ميكانيزمات السلطة فى الثقافة السياسية، دور التقليد فى كسب ولاء الطبقات الشعبية، ونظرة الهوية الثقافية فى ارتباطها بتدعيم المفكرين لها. أولاً وعلى الرغم من ذلك نحب أن نقدم بعض التعليقات المختصرة عن المرحلة العسكرية للثورة وعن الثورة الريفية المعروفة بـ *Cristero War* والتي قامت بعد ذلك بعشر سنوات.

تميل الصور الجدارية الزيتية والأفلام والصور الفوتوغرافية إلى تقديم تلك الفترة من الثورة المكسيكية التى تكونت من معارك قامت بها جيوش الفلاحين على أنها دخول الجماهير التاريخ، تلك هى الرواية التى قامت برعايتها دولة ما بعد الثورة والتى قطعت على نفسها الاستمرارية الثورية. وعلى الرغم من ذلك، بما أن التاريخ يستلزم تفسيراً عن طريق الكتابة أو الصورة إلا أن هناك سؤالاً يجب أن يطرح: أى تاريخ هذا الذى يشار إليه؟ بمعنى من الذى سجله وتحكم فى معانيه. إن الإجابة العريضة هى أن التحكم فى معانى التاريخ تمت من قبل نفس المجموعات التى كونت القيادة أثناء المرحلة العسكرية من الثورة وهى التى تكونت بشكل كبير من البرجوازية الصغيرة الريفية، مربى الماشية، مدرسى المدارس، الصيادلة، المحامين، والكهنة. لقد أصبح هؤلاء الناس هم لب الطبقة السياسية للمستقبل وقد نظموا أنفسهم فى محافل ماسونية وفى نوادٍ وكازينوهات سياسية، كل ذلك مثل خلايا أكثر فعالية لتحقيق الاختلاط الاجتماعى أكثر من النقابات العمالية والأحلاف والأحزاب، واستمر ذلك حتى كون كال وكارديناس *Calles and Cardenas* حزب الدولة الثورى الذى امتص تلك الزعامة^(٢٤).

ولكن قبل أن تحقق الدولة تلك الدرجة من التماسك وقع حدث، عندما يتم التفكير فيه جيداً، نجده قد عمل كحدث إصلاحى فى قصة استمرارية الثورة، لقد كان ذلك

الحدث هو حرب كريستيرو *Cristero war* التى مات فيه 90,000 مقاتل فى الصراعات التى دارت بين الحكومة والفلاحين وكانت القضية هى علمنة الدولة فى مقابل الكاثوليكية التقليدية التى شكلت الإطار الذى من خلاله وضحت حقوق الفلاحين ورؤيتهم للعالم. لقد أذنت الحرب بنهاية الثقافة الريفية المستقلة وهو ما يعد خطوة ضرورية لتوحيد الأمة. لقد كتب جان ماير *Jean Meyer* عن ذلك قائلاً إن المؤرخ «يجب أن يكون على وعى بحقيقة بأنه يبحث فى أمر ثقافة شعبية تنبع تقاليدها الحية من العصور الوسطى والقرن السادس عشر»^(٢٥). وهو ما ينبه إلى بطء التغيير فى الثقافة الشعبية فى المرحلة ما قبل الرأسمالية. ومن الأعمال الروائية التى تنظر لفترة حرب كريستيرو كمحك اختبار تاريخى حرج، رواية خوسيه ريفولتاس *José Revueltas* المعروفة باسم *El Lutohuma no* (الحزن الإنسانى 1943) تنشأ الحرب فى الرواية من كفاح الفلاحين كى يصبحوا «مالكين لشيء الله، الكنيسة، الأحجار، شيء لم يملكه المرء من قبل، الأرض، الحقيقة، الضوء أو أى شيء عظيم وقوى»^(٢٦). ويمكن مقارنة حرب كريستيرو بثورة كانو دوس *Canudos* فى البرازيل والتى ورد ذكرها فى الفصل الأول (كحدث يكشف عن الثمن الذى دفعته الجماهير الريفية التقليدية فى سبيل خلق دولة - أمة حديثة) ومن الأمثلة الأخرى التى توضح كيف أن الثورة المكسيكية لم تحل مشكلات الفلاحين ولكنها فرضت نظاماً جديداً يتسم بالسيطرة هو البرنامج غير المكتمل الذى كانت تحركه المصالح الشخصية لمصادرة الأراضى وإعادة توزيعها بواسطة الدولة وهى القضية التى تم التركيز عليها فى خبرات القائد الريفى زاباتا والتى لا تزال مستمرة حتى الوقت الحالى^(٢٧).

وأثناء فترة ما بعد العمليات العسكرية للثورة المكسيكية والتى شكل فيها حزب الحكومة مرجعيته الشرعية قام الفلاحون بأشياء تواجه الفوضى التى سببتها جيوش الفلاحين التى ظلت تتجول فى الريف، لقد قدم الفلاحون صورة الكادحين الشرفاء المنتجين الذين يتلقون تعليماً من الدولة وينتجون مشغولات يدوية وموتيفات شعبية ضمن برنامج جديد للهوية القومية. إن دراسة خصائص الثقافة السياسية فى المكسيك من شأنه أن يساعد فى توضيح أعمال المشروع الشعبى، لقد مرت عملية تأسيس حزب يمثل الأمة بمراحل عديدة، ففى العشرينات أسس كال *Calles* الحزب القومى الثورى

كحزب الدولة. وفي العقد التالي أسس كارديناس Cardenas الحزب الثوري المكسيكي وقد ضم هذا الحزب قطاعات من الفلاحين والعمال ووصل إلى أن امتص كل المنظمات الشعبية الرئيسية. أما الشكل الأخير فقد تمثل في PRI الحزب الثوري المؤسس والذي لا يزال في السلطة بالرغم من أنها قد تكون المرة الأخيرة. لقد تأسس الحزب الثوري المؤسسى عام 1964 مما جعله يعكس ضغوط الحرب الباردة: لقد كون دولة مركزية شمولية بهدف تحقيق «التقدم المستقر» الذى يتميز بالتراكم الرأسمالى وبإقامة بنية تحتية صناعية بأقل قدر من الصراعات الاجتماعية.

ليس هناك إجابة واحدة عن السؤال المطروح بشأن الكيفية التى حقق بها الحزب/الدولة استقراراً نسبياً دام أربعين سنة ولكن الملمح الرئيسى للتركيبة الناجحة هو أنها حققت دور الوسيط العالمى بين الصراعات الاجتماعية وفوق كل شىء الوسيط بين المطالب الشعبية. لقد تراوح هذا الدور بين تنفيذ تلك المطالب وبين التعبير عنها وأيضاً التحكم فيها، وأحد الأسباب التى تفسر لماذا كان الحزب الثورى المؤسس هو أفضل وسيط هو أنه كى تصبح عضواً فعلياً أن تشارك فى عملية تعلم تنتج وسطاء جيدين والوسطاء الجيدين يحققون نجاحاً اجتماعياً ويتمتعون بالسلطة^(٢٨). إن التكرار يأتى من هيكل الحزب الثورى المؤسس ذلك الهيكل المغلق المدعم لذاته، إن هذا التكرار مثل مشكلة أثرت بشكل متزايد على الحزب فى العقدين الماضيين. والوساطة أيضاً تتم تنظيمها بشكل متقن ويتم تصنيفها وفقاً لأوضاع العائلة والطف والمهنة كما أنها تتضمن مجموعة خاصة من الوسطاء المؤجورين. «وكل هؤلاء يقومون بأدوار قديمة تعود إلى فترة الاستعمار وتمت مواءمتها لتناسب المؤسسات الجمهورية»^(٢٩). لذلك فمن ناحية يمكن للمقودين أن يصبحوا قادة ولكن من ناحية أخرى يحدث هذا فى إطار بناء مغلق معين. ومن المشكلات التى تتولد عن حزب محتكر للحياة السياسية بهذا الشكل إضعاف أى أحزاب معارضة محتملة وبذلك يُهمل جزء مهم من الشعب خاصة المهمشين والذين تم استغلالهم بشدة بدون وسطاء^(٣٠).

لا عجب أن خلاص الدولة يشمل المجال الأيديولوجى. «فهنأ تقدم الدولة نفسها على أنها المدافعة عن المثل العليا للشعب وأيضاً الوسيط الناقل لها»: فهى تفسرها وتضعها على الساحة العامة ويتم هذا ضمن دورها الأكبر «كمستودع لكل المثل العليا

القومية والإنسانية». ويفترض أن «أصل تلك المقولة البليغة» يوجد فى التاريخ الطويل من الروابط بين الطبقات الوسطى والحركات الشعبية، ويمكن تتبع أصلها حتى أيام الفترة الاستعمارية^(٣١). إن الاستمرارية مع البنى الاستعمارية ترتبط - أيضاً - بظاهرة الثقافة الكريولية التى سجلها لافاييه La Faye (والتي تمت مناقشتها فى الفصل الأول) والتى كونت ذلك المركب الثقافى الوسيط بين الإسبان وبين الأغلبية الهندية. وكما هو الحال بالنسبة للفن الشعبى يمكن لذلك أن يؤدى - كما أعلن سلفادور نوفو Salvador Novo عام 1932 - «إلى إحساس حاد بالهوية العرقية وبالوعى القومى وهو ما كنا نفتقر إليه من قبل»^(٣٢).

لقد اتفق الرأى على أن أزمة الحزب الثورى المؤسسى قد طفت على السطح عام 1968 مع المذبحة التى ارتكبتها قوات الحكومة فى حق الطلبة فى ميدان Tlatelolco فى مكسيكو سيني أثناء افتتاح الألعاب الأولمبية: لقد كان هذا علامة بارزة على خروج قطاعات مهمة من السكان الحضر على سياسة الإجماع. ومنذ ذلك الوقت انفصل الكثير من حركات الكفاح الشعبى عن وساطة الحزب الثورى المؤسسى وأصبحت أكثر براجماتية فى مطالبها وتوجهت نحو حل مشكلات الحياة اليومية. لقد صارت هذه الحركات أيضاً بلا أيديولوجية ومتشككة فى التنظيم الهرمى^(٣٣). ومن الأمثلة على ذلك ظاهرة Superbarrio التى ورد ذكرها فى الفصل الثانى. لقد منعت أزمة الديون والركود الاقتصادى فى الثمانينات الدولة من تأدية أحد أنوارها الأساسية وهو إعادة التوزيع. إن مابقى كان قليلاً لدرجة تمنع إعادة توزيعه. لقد سدّد هذا ضربة قاضية للمشروع الشعبى، وصاحب ذلك انفصال متزايد بين المجال الاقتصادى - الذى تزايدت سيطرة الليبرالية الجديدة عليه - وبين المجال السياسى حيث لم يعد فى الإمكان استبدال البلاغة الوظيفية السابقة مما أدى إلى تحولها إلى ميثولوجيا ميتة. إن أحد أسس سيطرة الحزب الثورى المؤسس هو التعليم. وحتى هذا اليوم يساهم مدرسو المدارس الابتدائية فى نجاح تلك السيطرة فى المناطق الريفية بغرسهم الولاء للحكومة وتوجيه الناس للتصويت لمرشحين معينين لقد تم إدراك إمكانيات وجود نظام تعليمى عام جديد فى العشرينات مع تأسيس وزارة التعليم العام. وكما يضعها Monsivais فإن الدولة بمفارقة واضحة تقرر فى العشرينيات بأنه من اهتماماتها تشجيع الثقافة

الشعبية التي ستمد تلك الغالبية من الناس نوى الوجود المادى غير المذكور (دخولهم القاسى كرجال مسلحين) بعناصر من الهوية لتؤكد انتماءهم للأمة. إن العامل الذى يؤسس تلك الثقافة الشعبية التى تصممها الدولة هو التعليم الابتدائى ومن يشاركون فى تلك العملية يتعلمون أن «معرفتهم ناقصة وإن ما لديهم ليس ثقافة بل ثقافة شعبية»^(٢٤).

لقد بدأت أولى مراحل برنامج التعليم الجديد مع José Vasconcelos الذى شغل منصب وزير التعليم من عام 1921 حتى عام 1924. وكان أكثر مظاهر الخطة الجديدة جِدّة هو برنامج التعليم الريفى، حيث «اتجه المدرسون «المبشرون» قدماً إلى دراسة احتياجات المناطق المختلفة وظروفها الاجتماعية الاقتصادية والثقافية»^(٢٥). لكن البرنامج كان أبوياً واعتمد على احتياجات المدن واحتياجات التنمية الرأسمالية. لقد نشأ ذلك عن الافتراض القائل بأن الفلاحين معزولون عن اقتصاد السوق بينما كان وضعهم الحقيقى هو «التكامل المهمش» كمصدر للعمالة الرخيصة. ويعكس هذا الافتراض الذى ربما تم استقاؤه من وجهة نظر ليبرالية تعود للقرن التاسع عشر تنظر لمجتمع السكان الأصليين على أنه عقبة أمام التقدم، يعكس ذلك الافتراض هدفت وزارة التعليم لتحقيق التكامل للمجتمع الريفى كوحدة منتجة داخل الأمة^(٢٦). لقد توافقت سمات برنامج التعليم مع اتجاهات Vasconcelos الكلاسيكية والأوروبية. لقد كان على مدرسيه أن يدفعوا الناس للخلاص عن طريق «العمل والفضيلة والمعرفة» تلك القيم التى كان يتم تعريفها وفقاً لمفاهيم الحضارة الأوروبية. بل إنه Vasconcelos نظر للقيم الفنية بنفس الأسلوب: ففي أحد المهرجانات الثقافية التى نظمها جعل «فتيات المدارس المكسيكيات يرتدين الثياب الإغريقية ويرقصن على طريقة إيزابورا دنكان»^(٢٧). أما فى كتابه «الجنس الكونى» فقد زعم أن اختلاط الأجناس فى أمريكا اللاتينية أنتج نوعاً جديداً ومتفوقاً على غيره من البشر وكما هو الحال فى تلك النظريات التى تجعل العرق يحل محل الثقافة تجد هناك هيراركية متخفية وتجد رؤية التكامل وقد اعتمدت على الأطوار الكريولية إليضاء بسبب قدرتها على الإنجاز بينما يظل محك الاختبار للحضارة هو أوروبا.

وعلى الرغم من محدودية أفق تلك التعريفات للقيم الجمالية إلا أن Vosconcelos كان مسئولاً عن منح فناني الصور الجدارية الزيتية المكسيكية مساندة الدولة ومن هؤلاء (ريفييرا- سيكوميروس، أردروزكو) في أعمال هؤلاء لم يتم التعبير عن الجمال وفقاً لنظريات Vasconcelos عن الجمال والتي اتسمت بالتحالي والكلاسيكية ولكن تم التعبير عن الجمال كقوة تشير اتجاهات للكفاح الاجتماعية جماهيرية ولكن استخدام فناني الصور الجدارية الزيتية للفلاحين والهنود في أعمالهم كى يعبروا عن الأمة آثار حق (الرجال المهذبين) gente decente، فى البداية شوه الطلبة الذين ينتمون للطبقة الوسطى الصور الجدارية برسوماتهم وكتاباتهم. ولكن بمرور الوقت «أصبح الدور الوظيفى للصور الجدارية الزيتية هو نشر ثقافة علمانية قومية مشتركة»^(٢٨). إن خلق مستودع مستقر للرموز القومية كان أيضاً نتاج لسياسات التعليم الاشتراكية التى بدأت فى فترة رئاسة كارديناس فى الثلاثينات. وهنا حل التأكيد على الإصلاح الاجتماعى المناهض للاستعمار والتحول إلى الرموز القومية التى تم استبعاد مرجعيتها من قبل مثل ثقافة السكان الأصليين ويطولة زاباتا حل ذلك محل تصورات Vasconcelos بشأن تحقيق المكسيك المساواة مع الثقافة الأوروبية.

الهوية والهوية القومية :

لا يمكن مناقشة استخدام الثقافة الشعبية فى تكوين الدولة- الأمة دون دراسة دلالة الهوية وهو مصطلح تداخلت معانيه مع معانى الأسطورة. إن المفكرين هم أول من فسر مفهوم الهوية القومية وهو فعل لعبت النزعة الشعبية دوراً معيئاً فى جعله ممكناً. ولكن أولاً يجب تحديد كلمة هوية بوضوحها الظاهر من وجهة نظر نقدية تاريخية. ولهذا الفرض يجب أن يوضع إلى جانبها كلمتان رئيسيتان: مرايا وأقنعة. وهناك قصة قصيرة تستكشف تأثير الانتقال من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الجمهورية تحمل هذه القصة عنوان «المرايا» وهى من تأليف الكاتب البرازيلى الكبير ما شادوبو أسيس الذى عاش فى القرن 19. تصور القصة شاباً يجد نفسه وحيداً فى منزله فى الريف: فقد فر العبيد أثناء الليل ويفقد هو أى إحساس بامتلاك «ذات» وأخيراً ينظر إلى مرآة ويرى

أمامه شخصاً غامضاً متلاشياً مشتتاً: فالحدود قد تحلّت والملامح صارت سائلة وغير كاملة، عندئذ يبدأ فى ارتداء زيه الرسمى - فهو ملازم فى الحرس القومى الجمهورى- وهنا تستعيد الصورة التى فى المرأة ذاتيته: «إنه أنا الملازم»^(٣٩). لقد عادت روحه إليه: «إن روحى التى كانت قد رحلت مع سيدة المنزل وفرت مع العبيد وتشتتت قد تجمعت من جديد فى المرأة»^(٤٠). إن لحظة الانتقال التاريخية تؤدى إلى أحد أنواع الشك الوجودى الذى يتم تجاوزه عندما يتم استعادة الذات ويتم الاصطباغ من جديد بالصبغة الإقليمية داخل الزى الرسمى الجمهورى وهو المستودع الاجتماعى الجديد للصور الذهنية.

إن هذه القصة تجعل الهوية محل التحليل كما أنها تؤرخ لها. وتصبح المرأة إسقاطاً لما هو اجتماعى كسطح عاكس ومُعَرَّف. وتاريخياً يبرز حدث التعرف على الذات فى الوقت الذى تحل فيه الميوعه وعدم الاستقرار المرتبطة بالمجتمع الحديث محل الأوضاع الاجتماعية الثابتة لمجتمع مغلق- لقد كتبت هذه القصة مباشرة قبل إلغاء العبودية وإعلان الجمهورية. عند هذه النقطة لحظة الهوية الفردية تصبح المرايا ضرورية. وعلى الرغم من ذلك فالمرايا يمكنها فقط أن تقدم صورة وليس رسوماً، إنه الزى الرسمى وهو أيقونه للدولة كنظام وللأمة كشعور جمعى يمنح الهوية، إنه هو الذى يوفر الرمز المستقر الذى يمنح التماسك والوحدة حيثما تتواجد الفردية غير المحددة، إن المجتمع الحديث يتجه إلى النزعة الفردية وإلى التجانس.

لم نقصد أن نورد التفسير السابق على أنه نموذج أو نظرية ولكن أوردناه لنقدم بعض التوضيح لقضية دائماً ما يتم تناولها بأسلوب يتسم بالتبسيط المخل أو بالتعقيد المفرط.^(٤١) وعلى وجه الخصوص هناك المشكلة المتعلقة بكيف يتحول «أنا» إلى «نحن»، إن هذا لأمر حيوى، ليس فقط فى كيفية جعل جماهير مشتتة منقسمة تمر بخبرة أن يشعروا بأنهم أعضاء فى شىء جمعى يعرف بالأمة ولكن فى كيفية جعل المفكرين ينجحون باسم الآخرين فى تجسيد تلك «النحن» القومية الدامجة للكل. وكما أكد أوسكار لاندى فإن كل السياسات تعتمد على مبادئ معينة من الفردية فبدلاً من التعبير عن أتباع تشكلوا من قبل، سواء كافر أو كطليقات، فإنها تقوم فعلياً بدور رئيسى فى تحويل البشر إلى أتباع، إلى كائنات ذات هوية.

فلنبحث فى هذا السياق لغة المفكرين المكسيكيين فى تناولهم لمفهوم الشعبية ويحسن أن نبدأ بأزمة 1968 عندما بدأ انهيار إجماع ما بعد الثورة بشكل واضح. لقد استقال أوكتاڤيو باز أهم مفكر مكسيكى فى القرن العشرين من منصبه كسفير لبلاده فى الهند وذلك نتيجة لمذبحة ميدان Taitelolcon وعلى الرغم من ذلك الانفصال عن الحكومة فإنه استقر فى استخدام «نحن» التى تعبر عن الهوية القومية وذلك فى كتابه الذى جاء كرد فعل لتلك الأحداث: «إن ما حدث فى الثانى من أكتوبر عام 1968 كان تقيضاً لما أردنا أن نكونه منذ الثورة وهو تأكيد على ماهيتنا منذ الغزو بل ربما قبل ذلك.. إننى نادراً ما أحتاج أن أكرر أن المكسيك الأخرى ليست خارجنا بل هى فى داخلنا». لم يعد فى الإمكان الدعاية للثورة بوصفها رمزاً للوحدة القومية. ولكن باز يستعيد الهوية القومية بتأثيرها الموحد «النحن» فى مستويات أخرى أقدم وأعمق: «تاريخنا الخفى غير المرئى»^(٤٦). إن تاريخ الثقافة يخفى فى طيات أبدية لنظام رمزى لا يتغير ولا تنقطع استمراريته. فهنا يفسر الحديث الأسطورى الحاضر الذى يتحكم فيه ماضٍ لا يتغير (يتم التعبير عنه باستعمال زمن المضارع): إنه استخدام مختلف للأسطورة عن الاستخدام الذى كان فى بال «ماريا تيجوى». ويشيع هذا التصور بشكل طاع بين مفكرى القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية كاستراتيجية لإضفاء الشرعية على الذات كممثل للأمة. إن مفهوم الشعبية يجعل ذلك الحديث ممكناً حيث إن الدولة التى تتوسط بين الجماهير كما أنها تمد يد العون للمفكرين. وفى هذا الشأن قام المفكرون فى المكسيك بتوسيع الدور الكلى للوساطة التى تقوم بها الدولة: فيمكن اعتبارهم عاملين داخل دوائر من الاتصال تزيد من إنتاج الثقافة السياسية للوسطاء المتخصصين^(٤٧).

يقدم باز تعريفاً للشخصية المكسيكية يتسم بالتركيبية ويصلح لكل المكسيكيين وذلك فى أهم كتبه عن موضوع الهوية المكسيكية *El Laberinto de La Soledad* «إشكالية العزلة 1950» وفى ذلك التعريف التركيبى تم المزج بين أسلوبيين لغويين مختلفين تماماً: فمن ناحية هناك سلاسل من الرموز ترجع لفترة الاستعمار وما قبلها وهى تقدم لغة الأصول، ومن ناحية أخرى هناك لغة ثانية حديثة ليس لها جنور تعبر عنها حياة *Pachaco* (وهى كلمة ظهرت فى وقت مبكر للتعبير عن *Chicano* وهو

المهاجر المكسيكى إلى الولايات المتحدة الأمريكية) الذى ليس لديه هوية جوهرية ولكن لديه مجموعة من الأقنعة. فالكتاب يقدم كلا النمطين: النموذج الأصلي غير المتغير ونموذج الأقنعة المتغيرة للمجتمع الحديث، وهى معارضة تكشف عن إشكالية المفكر كممثل للثقافة القومية مع التسليم بأنه يجب تثبيت التغيير ليكون هناك استمرارية وهو شىء عجز الحزب الثورى المؤسسى عن أن يقوم به منذ عام 1968. وكما أشار المؤرخ البرازيلى Nicolau Sevcenko فإن المفكرين الذين يتبنون المفهوم الشعبى يميلون لاستخدام الماضى كنوع من البنوك الى يمكن دائماً السحب منها بينما هم فى نفس الوقت يشيرون إلى أنفسهم على أنهم أنبياء الجديد. ولقد ساعدتهم على تناول الماضى بهذا الشكل ميل الثقافة الريفية ما قبل الرأسمالية إلى الثبات النسبى لفترات طويلة من الزمن مما جعلها تبدو مثل النموذج الأصلي .

وفى نظر روجر بارترا Roger Bartra - وهو أحد المفكرين المكسيكيين من الجيل الأصغر سنًا أن استعارات الشخصية القومية أصبحت سجنًا يحتاج لتحطيمه. وفى كتاب له صدر حديثًا بعنوان «قصص الكابة 1987» ينتقد الثقافة القومية الرسمية وأساطيرها التى تدعو للثبات^(٤٤). ويؤكد أن الثقافة الشعبية لاتقوم بأى دور فعال فى أسطورة الشخصية القومية. فالشخصية المكسيكية بهذا المعنى هى مجموعة من الصور النمطية ينظمها ويصنفها المفكرون ثم يعاد إنتاجها فى المجتمع لتقدم الوهم المسمى الثقافة الجماهيرية الشعبية. لقد تراكمت تلك الأفكار عبر الزمن حتى أصبحت شركًا ذاتيًا أبدىاً يقع فى حباله المكسيكيون والأجانب على حد سواء. ومن بين تلك الأفكار السائدة فكرة عاطفية المكسيكى. ووفقًا لرأى بارترا فإن ما تفعله هذه الصورة هو أنها تغطى تكاليف التأقلم مع الحياة الحضرية الحديثة فى ظل النظام الرأسمالى، تكاليف التدمير الناتج عن التأقلم والتهميش. فمن المفترض أن العاطفية والانفعالية تحميان المكسيكى من «العالم القاسى للحدائق»^(٤٥). بإعطائه نوعًا من العذر الدائم. وهذا إسقاط يقوم به المثقفون وليس هو الصورة الحقيقية. وبالطبع تتضمن تلك الصور مظاهر حقيقية لسلوكيات فعلية ولكنها تقدم تفسيراً مشوهًا. ومن الأمثلة على ذلك الفيلم المكسيكى الكوميدي Cantinflas الذى قدم محاكاة للهجة الشعبية فى تقديمه لـ Pelado. وهى الصورة النمطية للانتقال فى حياة الريف إلى حياة الحضر^(٤٦). إن التأثير

الذى ينتج عن اللغة التى وقعت فى شرك الكوميديا فى فيلم Cantin Flac يسلب اللهجة العامية الشعبية إحدى وظائفها الأساسية وهى أن تثير الوعى بالفرق بين حقيقة الأشياء وبين الصورة الى تقدم بها بشكل رسمى. ولكن ذلك الفيلم فى المقابل صور الطبقات الفقيرة فى المدن على أنها حلقات وصل سلبية وغبية فى آلية الفساد السياسى، آلية يمكنها فقط أن تعمل عندما يتم تزويدها بالوقود وهو الرشوة^(٤٧).

وبالرغم من اتجاهه النقدى فإن بارترا يبحث بشكل كاف فى موضوع الثقافة الشعبية. وكما فعل باز فهو يربط بين شعب الأزتيك وبين الحاضر ولكن دون اعتبار للتاريخ المتداخل الذى تأثرت فيه ثقافات السكان الأصليين بالثقافة الإسبانية المسيطرة. كما أنه لايفتأ يعود إلى مشكلة «نحن» والتى دعمت بطريقة فيتشية برنامج ثقافة قومية واحدة. إن النزعة الشعبية لاتزال هى الموقف العقلى الرئيسى للمثقفين تجاه الثقافة الشعبية وبهذه المناسبة يمكن أن يضرب المثل بـ Carlos Monsivais كشخص يسعى للتخاصم مع لغة النزعة الشعبية. ويرفضه لـ«نحن» الموحدة فإنه يرفض أحد القواعد الأساسية للعبة. وفى موضع الـ«نحن» يضع تعددية المعانى المختلفة التى تكمن فى مصطلحى الثقافة الشعبية والثقافة القومية مستعيذاً الفروق العرقية والطبقية التى طالما تم تناسيها: «إن الثقافة الشعبية- اعتماداً على من الذى يستخدم المصطلح- هى المكافئ للسكان الأصليين أو الفلاحين، هى المرادف لأشكال من المقاومة للرأسمالية أو هى المرادف الميكانيكى لصناعة الثقافة وينتهى المصطلح بشكل مفاجئ ليوحد الفروق العرقية والإقليمية والطبقية ويصوغ نفسه فى لغة سياسية»^(٤٨). وبدلاً من اتخاذ الثقافة القومية كشكل مثالى للوحدة فإنه يعرض الاستخدامات الفعلية للمصطلح ويوضح تعدد محتوياته وتنافرها فى أغلب الأحوال مقدماً على الأقل أربعة عشر احتمالاً مختلفاً^(٤٩).

أيضاً يقوض Monsivais الأساطير الثابتة للحزب الثورى المؤسسى بلفت الانتباه للحاجة لفهم الثقافة فى المكسيك كعملية تاريخية. ولذلك فهو يطرح نقطة اختلاف حاسمة عندما يشير إلى أنه فى العقدين الماضيين تجاهلت الدولة الثقافة القومية وأحالتها إلى صناعة الثقافة. وفى الوقت نفسه لم تتقبل جماهير الحضر الشعبية بشكل سلبي الهوية القومية المعروضة عليهم من قبل الدولة أو صناعة الثقافة: بل على العكس ففي العالم غير المستقر للبقاء فى الحضر تصبح الهوية شيئاً يتم التأكيد عليه وانتقاده

وتفكيكه^(٥٠). وفى النهاية يوثق Monsivals المواد المكونة للثقافة الحضرية الشعبية كتفسيرات صالحة للواقع وذلك بدلاً أن يقوم هو نفسه بتفسير تلك المواد. وينفس الأسلوب فإن كتب Elena Poniatowska تعتبر من الكتب الغذة لتوثيقها لحياة هؤلاء الذين يعيشون على الهامش ولاحترامها لآرائهم^(٥١).

وهناك موضوع متكرر فى النزعة الشعبية البرازيلية يربط نقاط التوتر الأساسية فيها مع بعضها البعض. يتمثل هذا فى فكرة أن الشر يتواجد خارج الأمة وأنه إذا تم استئصال تأثيرات الاستعمار وتقليد الأفكار الأجنبية فإنه يمكن لثقافة قومية أصيلة أن تبرز. وبما أن هذه الفكرة تعتبر مألوفة فى أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين، من المهم أن يتم التفكير بشكل نقدى فى الطريقة التى تعمل بها ولماذا تحتاج لوصفها بأنها شعبية. ومن الناحية النظرية فهى مثال لتجريد لجزء من واقع معقد (تحويل العلاقات السياسية والاقتصادية تحت عباءة الاستعمار) إلى استقلال زائف (الأمة مستقلة وأصلية). ومع ذلك فإن هذا النمط فى الحلول النظرية هو نفسه يتسم بالتجريد الشديد. أولاً، إن فكرة تحرير الأمة من الزيف الخارجى تتوازى مع رغبة من ناحية ومع أيديولوجية من الناحية الأخرى. ثانياً، تلك الأيديولوجية لها وظيفة داخلية وتاريخية داخل المجتمع المعنى. وكما أشار Roberto Schwarz فى مقالة (قوى بالإسقاط) فهناك منطق يتبناه اليمين واليسار ويتمثل فى الوصول إلى ما هو قومى أصيل «باستئصال كل ما هو ليس محلياً» والمتبقى سيكون هو «القومى الحقيقى، هو المكون الأصيل للدولة» الذى يحاول الوحدة والنقاء الأسطورى^(٥٢). فالمشكلة ليست فى أن التأكيد -مثلاً- على أن سيطرة الولايات المتحدة تعد ظلماً بل لأن تلك السيطرة استحدثت لجعل المجتمع البرازيلى يتسم بالأسطورية كجزء من الشعور الوطنى^(٥٣). وبأسلوب أكثر تحديداً فإن القومية الشعبية بتأكيدها على أن محاكاة كل ما هو أجنبى شر يؤدى استئصاله إلى إنتاج ثقافة أصيلة تتناسى التفاوتات الموجودة داخل البناء الاجتماعى الداخلى للأمة ومن الحقائق التاريخية ذات الصلة بهذا الشأن إن البرجوازية البرازيلية التى ورثت التنوير والليبرالية ورثت أيضاً العبودية كآلية اجتماعية للإنتاج والتى كان لهم اهتمام كبير باستمرارها بعد إلغائها قانوناً وذلك بنى أساليب خفية ممكنة. لذلك فلكى نقول إن المشكلة هى التقليد فكأننا نتناسى التواجد العضوى

للأفكار الليبرالية مع المجتمع الاستعماري وثقافته. إن تأكيد Shwarz النقدي على الفجوات والتناقضات الموجودة في ثنايا القومية الشعبية كأيديولوجية وعمليات ثقافية فعلية في مجتمع لم يتقبل قط العبودية، يتضمن النقطة الأساسية التي تغيد بأن رعاية النزعة الشعبية يستمرون في توارث بناء اجتماعي لايعملون على تغييره.

لقد بدأت النزعة الشعبية في البرازيل مع تأسيس «الدولة الجديدة» في فترة حكم Getulio Vargas في أواخر الثلاثينات وذلك كمكون رئيسي لسياسات الدولة واستمرت النزعة الشعبية خلال عدد من الأنظمة السياسية المتعاقبة حتى الانقلاب العسكري عام 1964. ولقد جعل فارغاس Vargas- والمعروف «بأبى الفقراء» - الدولة هي المنظمة للنقابات العمالية (لقد نص دستور 1937 على أن النقابات التي تعترف بها وزارة العمل هي فقط الى تتسم بالشرعية) كي يتم منح الحق بأسلوب الشفعية من أعلى حتى لاتصبح الحركة العمالية راديكالية. لقد كانت رعاية الحكومة للنقابات إحدى السياسات التي اتبعت لكي تكون الدولة هي الأساس في السيطرة أكثر من أى هيئة في المجتمع المدني وصاحب ذلك نظرية للتوافق الاجتماعي تحت رعاية الدولة. وبذلك المعنى أصبح الشعب هو الفئة المركزية في لغة Getulismo: فمن ناحية أصبح وسيطاً للهوية بين الدولة والأمة ومن ناحية أخرى أصبح طريقاً للإشارة إلى حالة الإمكانية السياسية لأعداد كبيرة من سكان الحضر. وكما وضعها أحد النقاد لم يكن هو الشعب. لكن «شعب الشعب» الذي دخل معترك السياسة البرازيلية: قوى وعاجز وفارغ في نفس الوقت^(٥١)، وكما قال فارغاس Vargas في خطبة موجهة إلى العمال خلال حملته لانتخابات الرئاسة: «بالنسبة إلى رجل الدولة والسياسي إن الدرس المأخوذ من نزعتكم العمالية - وأنا أعني النزعة العمالية في أفضل معنى أيديولوجي لها- له قيمة الديمقراطية الاجتماعية، التسوية المتناغمة بين الفردية والاشتراكية خلال تسامي كل منهما في حل برازيلي تقليدي خصيب وأصيل»^(٥٢).

في العشر سنوات الأخيرة قبل انتهاء النزعة الشعبية البرازيلية عام 1964 اضطلع المعهد البرازيلي الأعلى للدراسات ISEB بمسئولية مناقشة مسألة الأمة والهوية القومية وذلك بشكل منظم. لقد كان الهدف الرئيسى للمعهد هو الوصول إلى القومية، واعتبر مشكلة تدنى مستوى التنمية عقبة أساسية، يستلزم حلها تدخل الدول الكبرى في حين

أن هذا التعارض مع سعى الأمة لأن تدرك ماهيتها^(٥٦). وتتعامل مع شئونها من وحي كينونتها. وبهذا المعنى فإن على الأمة أن تتجاوز الفروق الطبقية إذ إن الصراع بين مناطق الأطراف وبين المدن يعتبر من الصراعات الأساسية ويصبح الشعب بهذا المعنى هو كل الجماعات والطبقات التي تنخرط في تحقيق المهمة التقدمية الضخمة التي تستهدف التغلب على تدنى مستوى التنمية، ويتحقق ذلك عن طريق استراتيجية تدمج فكرة الهوية الشخصية مع فكرة الهوية القومية فكلهما متواجد (الأمة الحقيقية) ولذلك فإمكانية الدمج قابلة للتحقق. إن الدمج بين كيانين متماسكين يعطى قوة دافعة للغة فمن ناحية هناك وجه يقدم كيان الأمة والثقافة الحقيقية ومن ناحية أخرى هناك وجه آخر ضد الأمة. ويقدم ثقافة منعكسة عن الآخر والثقافة المنعكسة هي الثقافة الأوروبية التي يتم زرعها في «التربة» البرازيلية والتي ينادى دعاة القومية باستبعاد عناصرها الأجنبية كي يتم استعادة النقاء الذي يمثل «الشعب».

إن مصطلح «المحاكاة» الذي استخدم كنقد لعلاقة النخب الحاكمة بالثقافة الأوروبية يعد دقيقاً من ناحية ولكنه من ناحية أخرى به عيب هو أنه يحمل معه رسالة أيديولوجية: فالتفسير الذي يقدمه للمجتمع المنقسم الذي نتج عن محاكاة ما هو أجنبي فهو في ذات الوقت يغطي على العلاقات الداخلية للسلطة التي تعمل على استمرار هذا الانقسام. تلك المصطلحات يجب أن يتم عكسها: فبدلاً من جعل محاكاة أوروبا هي السبب في نقص الأفكار المشتركة بين الطبقة الحاكمة والطبقات الشعبية يجب النظر إلى المظهر المنسوخ للثقافة البرازيلية بوصفه نتيجة «لأشكال قاسية من عدم المساواة التي لم تسمح بالحد الأدنى من التبادلية والتي بدونها يبدو المجتمع الحديث مجتمعاً زائفاً و«مستورداً»^(٥٧). ويكلمات أخرى فإن التحريف الجزئي المشوه الذي يتم لصالح طبقة حاكمة محدودة العدد هو الذي يعد محاكاة سيئة للدول المتقدمة إن نقص التبادل لأفكار مشتركة يشير إلى فشل الطبقة البرجوازية كي تحقق السيطرة وهي فجوة تبعث النزعة الشعبية إلى سدها من خلال تخيل ثقافة قومية أصيلة. وفي الوقت نفسه يتم إظهار العلاقة بين المفكرين الشعبين وبين الثقافة الحقيقية على أنها علاقة عضوية وذلك بالمقارنة بالعلاقة الاغترابية بين الطبقة الحاكمة و«الثقافة المستوردة». لقد ظل ذلك التحليل هو الموقف العقلي للنزعة الشعبية في أنحاء أمريكا اللاتينية. ويمكن تتبع

بداياته من شكوى هايا ولاتورى بشأن الأيديولوجيات المستوردة (على سبيل المثال الماركسية) وهو نقد صارم كانت له قوة لها وزنها استمرت من الثمانينات عندما بدأت الليبرالية الجديدة تصبح هى الخطاب السياسى المسيطر وذلك من خلال رفضها للقومية الثقافية^(٥٨).

ومن الأشكال المتطرفة لسياسات الثقافة الشعبية، المراكز الثقافية الشعبية (CPC) التى مارست انشطتها فى البرازيل بين عامى 1962-1964. فبدلاً من النظر إلى الثقافة الشعبية (على سبيل المثال الفولكلور) كشئ قيم يجب الحفاظ عليه نظروا إليه بوصفه قوة دافعة نحو التحول السياسى كفعل سياسى يقوم به الشعب^(٥٩)، فهنا لاتعد الثقافة الشعبية هى المفهوم الذى تكونه الطبقات التابعة عن العالم بل تصبح سلاحاً سياسياً لتكوين وعى مضاد للثقافة المزيفة للطبقات المسيطرة. ولهذه الأهداف يصبح دور المثقف هو نقل تلك الثقافة إلى الجماهير الذين تستبعد ثقافتهم لتحل محلها الممارسات الموثوق فيها لمراكز الثقافة الشعبية (CPC) ^(٦٠). ولكن هناك مفهوم آخر مختلف إلى حد ما عبرت عنه حركات الثقافة الشعبية فى شمال شرق البرازيل والتى كان تعارض النظر إلى المواطنين كمستقبلين سلبيين لحقيقة جاهزة الصنع. لقد أوكل إلى الوعى والذاتية والخبرة دور حاسم فى عملية تجاوز تدنى مستوى التنمية، لقد استدعى ذلك شكلاً من أشكال (رفع الوعى) صمم لتنمية المقدرة على النظر للتاريخ على أنه التحقق الفعلى للإنسان «كمبدع للثقافة»، واعتبرت الثقافة الشعبية هى البؤرة المتميزة لتلك الفكرة. ومن الأساليب التى تم بها رفع الوعى حملة على نطاق قومى لتعليم الكبار باستخدام أسلوب ثورى طوره المعلم باولو فرير^(٦١). ووفقاً لذلك المنهج تضمن تعلم القراءة والكتابة أيضاً الوصول إلى فهم بنائى أعمق للواقع الاجتماعى ولأسباب القهر الذى تعتبر الأمية أحد مظاهره. وبالتعاون مع سكان المناطق المحلية يقوم فريق من مدرسى محو الأمية بتأليف قائمة من الكلمات -الكلمات المولدة- ترتبط بالأبعاد الاجتماعية والاقتصادية الأساسية فى حياة المدرس اليومية وتعبر عن «موقفه الوجودى»؛ فتعلم قراءة كلمات مثل (كفاح، حذاء، خبز، مدن) الاكواخ كان يقتزن بمناقشة الوضع الوجودى الذى يتجسد فى كل كلمة ويتم عكسه كصورة مع الكلمة

على شاشة، وكان الهدف من ذلك هو توجيه الدارسين إلى تحليل مشاكلهم وإلى النظر إليها كنتاج للنظام الاجتماعي المتغير.

وترجع أسباب انهيار النزعة الشعبية في البرازيل إلى تزايد مطالب العمال والفلاحين وتزايد قوة منظماتهم في الوقت الذي عجز فيه الرأسماليون عن تقديم تنازلات. أما الدولة فقد انزلت إلى نظام محافظ من المحسوبة بمنح امتيازات إدارية في مقابل الولاء. وفي المقابل فإن النظام الذي أتى عن طريق انقلاب عسكري عام 1964 واعتمد على تحالف بين القوات المسلحة والرأسمالية الوطنية والرأسمالية متعددة الجنسيات قام فوراً بتنفيذ برنامج للتحديث.

وفي المجال الثقافي اتخذ ذلك شكل - تحت سيطرة الدولة المحكمة- خلق صناعة الثقافة الضخمة الذي أشرنا إليه في الفصل الثاني. وكان المفهوم الرئيسي لدولة الأمن القومي الشمولي هو التكامل وهو مفهوم استخدم بشكل متواتر ليعبر بأسلوب مهذب ومقنع عن عمليات الدمج العنيفة.

«الجماهير لا تفكر، بل تشعر» :

بدلاً من أن يقدم اليسار البرازيلي بديلاً للنزعة الشعبية استخدم مناهجها ولغتها. وكان الهدف هو كسب ولاء الجماهير إما بالتحالف وإما بالانخراط في الحركات الشعبية: «وفي أغلب الحالات أصبح اليساريون أنفسهم شعبيين . لقد تبنا أساليب النزعة الشعبية ولغتها وتفسيراتها»^(٦٧). وفي الأرجنتين في الفترة البيرونية أبقى المفكرون أنفسهم بعيداً عن الشعبية وظل الأمر كذلك حتى الستينات عندما ظهرت مقدره البيرونية على التحول إلى بديل ثوري. تولى بيرون الحكم في الأربعينات والتاريخ الرئيسي لذلك كما ورد في الرواية البيرونية في التاريخ لنفسها هو 17 أكتوبر 1945 في ذلك اليوم حدث غزو جماهيري بميدان دى مايو Plaza plaza de Mayo وهو المركز الرمزي لقوة الحكومة والجيش وذلك للمطالبة بالإفراج عن بيرون وكانت القوات المسلحة قد سجنته.

وقد جاء الغزاة من أحياء العمال المحيطة بالمركز الأرستقراطي للمدينة. ووفقاً للغة البيرونية فقد كانوا (حرفياً من لا قمصان لهم) وقد توافقت التسمية مع الاستراتيجية البيرونية التي تعمل على خلق هويات اجتماعية لا طبقية. وقد أعادت الأسطورة البيرونية تدعيم أحداث 1945 بإخفائها حقيقة مهمة وهي أن الشرطة والجيش ساندوا غزاة ميدان دى مايو ويمبالغتتها في دور إيفا زوجة بيرون وهو استعادة الجماهير لزعيمها في لحظة تحرير قومية حاسمة وفي غمرة انتصار لكل الآمال التي حاربوا من أجلها لسنوات كثيرة جداً^(٦٣).. ويمكن ملاحظة حقيقتين مهمتين هما: أولاً إعطاء الفضل في الاستقلال إلى الشعب بإخفاء دور الجيش والشرطة كساندين فعليين لقوة الدولة ثانياً، استخدام إيفا كشخص وسيط بين القائد والجماهير. لقد تم استخدام شخصية بيرون وإيفا في منح الهوية للجماهير. ويمكن تحليل الأسلوب الذي تم به تشكيل الهوية بالبحث في خصائص اللغة البيرونية.

وهناك خطابان أساسيان يتحدان مع بعضهما في لغة البيرونية: الخطاب الدينى والخطاب العسكرى. وعلى الرغم من ذلك فمن على السطح يتم إعطاء الانطباع بأنها مفردات توحد القائد مع من يقودهم وتوحد الأمة. وكما يضحها بيرون نفسه: «إن السر هو أن تتخلل الناس وتجعلهم يتخللونك حتى إذا ما وصل المرء إلى بيت هؤلاء الناس الذين يصاحبهم يشعر بأنه في بيته فعندما نتحدث نفس اللغة يسهل علينا أن نفهم البعض»^(٦٤).. وقد قيل إن القوة الدافعة لثورة بيرون الثقافية كانت هي الكلمات التي كان يستخدمها بيرون والتي كان يستمد منها من محادثات أبناء الطبقة الوسطى الدنيا والطبقة العاملة ولكن دون وظيفة نقدية^(٦٥). وتظهر وظيفتها العقلية بوضوح في النصوص البيرونية الكثيرة التي كان يتم تدريسها في المدارس الابتدائية، من ذلك على سبيل المثال: «كم هو سهل أن تفهم ما يقوله الجنرال بيرون!» حتى الأطفال يمكنهم أن يفهموه عندما يتحدث...! لأن كلماته موجهة للجميع: الأطفال، والكبار، الفقراء، والأغنياء. إنها كلمات للشعب»^(٦٦). أما الصورة الدعائية الأكثر شيوعاً في الفترة المبكرة للبيرونية فكانت تصور درعاً يعرض كفين مشتبهين أحدهما يعلو الآخر، ويستدعى ذلك إلى الذاكرة الصورة الرأسية التي استمد منها هايا دولاتورى: ويسأل أحد الأطفال أحد المراهقين في أحد الكتب المدرسية: «لماذا لا يكون الكفان في مستوى

واحدة؟» فتكون الإجابة لأن أحدهما يحاول مساعدة الآخر، كما لو كنت قد وقعت وعرضت أنا عليك يدى لأساعدك على الوقوف مرة ثانية»^(٦٧). أما الجمل التي كان يتم تعلمها في دروس الكتابة الأولى فكانت صارخة: بيرون يحبنا، إنه يحبنا كلنا، ولذلك فنحن كلنا نحبه، يحيا بيرون! ^(٦٨). إن ما قام به البيرونيون من إضفاء للشرعية على الثقافة الشعبية اتسم بالشوفينية وانطوى على رفض بالجملة لكل ما هو أجنبي وتمجيد بدون تمييز لأفكار الشعب ولغته بخلط ما هو رجعى بما هو تقدمي^(٦٩). وفي نفس الوقت كان على بناء اللغة البيرونية أن يقوم بالمصالحة بين الهيراركية الرأسية والفروق الاجتماعية وبين فكرة الوحدة والمشاركة. إن جوانبها التي تحقق النفاذ والتخلل لها قوة تتسم بالإغواء والشمولية من ذلك على سبيل المثال: (اليوم هو يوم بيرونى) أو لن تكون أرجنتينياً صالحاً إلا إذا كنت بيرونياً صالحاً). وكان من التأثيرات الرئيسية للغة البيرونية نشر فكرة «النص» الممتلئة في مقابل «هم» الفارغة التي تشير إلى معارضى البرونية الذين ينزع عنهم الخطاب البيرونى صفة الأهلية ويستبعدهم من الجسم الجمعى للأمة^(٧٠).

وتظهر النوايا السياسية التي تشكل تلك اللغة فى المقولات التي يوجهها بيرون لأعضاء الحزب. «إن الشعب» يعتبر «جماهير غير منظمة» ومهمتنا هي أن «نحول الجماهير التي تتسم بأنها كيان غير عضوى» إلى كيان عضوى وتتمثل مقدرة الزعامة على السيطرة فى المقام الأول فى أن تجعل الجماهير تتجه إلى حيث يشير الزعماء وإذا لم يحدث ذلك، إذا خرجت الجماهير عن السيطرة فليساعدننى الرب!

إن فكرة السيطرة فى كل مرحلة تظهر فى الأقوال البيرونية التي تتسم بوظيفة نصحية وتنظيمية مثل «من البيت إلى العمل ومن العمل إلى البيت» إن العلاقة بين الزعيم والجماهير هي علاقة هيراركية تماماً مثل تلك التي بين العقل والعضلات: «فالجماهير لاتفكر ولكنها تشعر»^(٧١). ونتيجة للتشبع برسائل السيطرة تلك يتغلغل مفهوم الهوية الشعبية داخل بيرون نفسه، فبيرون هو العامل الأول أو كما ورد فى قصيدة نشرت فى مجلة Mando peronista هو الوطن الذى من أجله ضحى الجوشو gaucho بحياته. لقد تم إخضاع الجماهير وجعلها تابعة لشخص الزعيم: لقد أصبحت السيطرة والخضوع شعبيين.

ولا عجب أن البيرونية أعادت استغلال أسطورة الجوشو كجوهر للأمة واستخدام الأرض كتعبير عن أرجنتينية الكينونة argentinidad. وعلى الرغم من ذلك لم يمنع نموذج الهوية القومية الحكومة البيرونية من تحضير السهول الواسعة. وكما فعلت الأنظمة الشعبية الأخرى عملت البيرونية على استقرار القوى التي لم يكبحها التحديث الرأسمالي. لذلك فعلى الرغم من أن الأشكال الثقافية المفضلة لدى الطبقات التابعة مثل التانجو اكتسبت حضوراً قومياً متزايداً فلم لم يكن هناك أى محاولة للتأثير في التحول الخطير الذي كان يطرأ على العادات الثقافية. وفي بعض الأحيان كان يتم تكريس بعض جوانب الضعف والعيوب التي نتجت عن سوء الاستغلال كما في الشعار القائل «نعم للأحذية، لا للكتب»^(٧٢).

وكما أشرنا من قبل فإن المبدأ الأساسي للغة البيرونية كان هو العسكرية. لقد كان بيرون دارساً جاداً للاستراتيجية العسكرية ووضع تلك المعرفة في مفهومه عن السياسة، إن الزعيم يسعى إلى هدف واحد هو النصر وهو الأساس الذي يوجه إليه «اقتصاد القوى». لقد تم تنظيم الحزب البيرونى على أساس هيراركي من القادة يرأسهم القائد الأعظم. وشكلت «قوى العمل المنظمة» جيشاً سلمياً بينما نظر إلى القوات المسلحة «كجزء من الشعب يعملون لأجل الشعب»^(٧٣). وتؤكد الدلالات الدائرية تفاؤل الدولة والسياسات وأساليب الحرب التي ترجع تاريخياً في أوروبا إلى مكيا فيلي لقد تم تبني تلك السياسات والأساليب مرة أخرى في القرن العشرين على يد جرامشى وبول فيريلو^(٧٤).

والسؤال العاجل هنا هو ما المصادر التي يمكن أن توجد في الثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية والتي يمكنها أن توفر أشكال سياسية بديلة ؟ لقد أصبحت البيرونية اليسارية في الستينات والسبعينات جزءاً من خطاب ينتمي للعالم الثالث ويناهض الإمبريالية وقدمت للجيل الجديد رؤية الثورة القومية. ولكن عودة بيرون المأساوية من المنفى عام 1973 وما أعقبها من تولى حكومة عسكرية للحكم (1979-1983) ووفاة عشرات الآلاف من الشباب كل ذلك قد أثار نقداً لكل الثقافة السياسية للبيرونية

وخاصة البيرونية اليسارية. ويرى Beatriz Sarto «أن تأسيس ثقافة سياسية ديمقراطية جديدة فى اليسار» هو أمر ضرورى^(٧٥). وهو ما يعنى التغلب على الشمولية والعسكرية فى اليسار وعلى فشلهم فى الاعتراف بالتنوع الثقافى وفى تدعيمه. ومن أقوى الانتقادات التى وجهت للنزعة الشعبية الأرجنتينية الانتقاد الذى وجهته Josefina Ludmer فى تحليلها للأدب الجوشى gaucho فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين والذى يكشف عن تأسيس دلالات توحيدية فى تلك الفترة التاريخية المبكرة من خلال استخدام جسد الجوشو (للطبقات التابعة) من قبل الجيش كأساس لاستخدام صوت الجوشو كصوت للوطن^(٧٦). فىصبح الشعب هو صوت الأمة/الدولة (الشعب = الأمة = الشعب) وذلك بمحو الفروق بين من يسيطرون ومن يتم السيطرة عليهم.

ولقد ذكر إرنستو لاكلو Ernesto Laclau أنه يمكن للنزعة الشعبية أن تكون ملحقاً للسياسة الاشتراكية كما أنها يمكن أيضاً أن تكون ملحقاً للسياسات غير الاشتراكية وأن الاشتراكية هى أعلى درجات الشعبية، ولقد اعتمدت حجته على فكرة أن ما هو شعبى ليس مرتبطاً بأى شكل من أشكال السياسة وأن «التقاليد الشعبية تمثل التبلور الأيديولوجى لمقاومة القهر بصفة عامة»^(٧٧)، ويمكن لها أن تتضح سياسياً فقط من خلال الخضوع للأيديولوجيات الطبقية. ولكن توجد مشكلتان أساسيتان هنا أولهما أن ما هو سلبى قد اقتصر فى نظر لاكلو على ثقافات ما قبل الرأسمالية ويمكنه فقط أن يصبح قوة سياسية فى المجال القومى من خلال تدويبه فى استراتيجيات السيطرة الطبقية ويتوافق هذا رأى مع النظريات ما قبل الجرامشية. وفى نفس الوقت يستمر استخدام الثقافة الشعبية فى نظرية لاكلو لأغراض أيديولوجية. فما البديل؟ يصعب الإجابة عن السؤال بسبب ندرة الخبرات السياسية الموجودة فعلياً التى تتعارض مع القالب الشعبى، وقد دار النقاش حول أن يكون أحد المعايير هو أن تصبح «الطبقات التابعة فاعلة للفعل التاريخى»^(٧٨)، وهى عملية تتطلب الاصطدام بالهوية المشتركة (الهوية القومية الشعبية، فى حالة المناقشة الحالية) التى تم فرضها عليهم. إن أحد أسس منطق حركات التحرير القومى التى نتجه إليها الآن هو أن تصبح الطبقات الشعبية فاعلة للفعل السياسى بنسبة أكبر من كونها مفعولاً به.

نموذج بديل للتنمية :

لا يمكن فهم طبيعة العلاقة بين الثقافة والسياسة فى أمريكا الوسطى وكوبا دون الأخذ فى الاعتبار الإمبريالية الاقتصادية التى تعرض لها الأقليم والتى كانت من العوامل الرئيسية فى تشكيل تاريخه. وبالطبع فقد ترك هذا الوضع أثاره على كل دول تلك القارة. ولكن على الرغم من ذلك، فى أمريكا الوسطى وكوبا أضفت بعض الظروف المعينة خاصة ما يتعلق بالنفوذ الطاغى للولايات المتحدة على ذلك الوضع المشترك ملامح إقليمية مختلفة.

قرب نهاية القرن التاسع عشر تم إعادة تشكيل اقتصاديات نيكارا جوا وجواتيمالا والسلفادور كى تفى بالمطالب المتزايدة من القهوة والموز فى السوق العالمى. وبالمثل فقد أدى تصدير محصول واحد وهو السكر إلى السيطرة على الاقتصاد. وقد كان لهذا عواقبه الضارة على التنمية المستقلة فى الإقليم. فلم يتلائم مع الاعتماد على محصول واحد نوع من التبعية الجديدة ولكن تلازم مع ذلك أيضاً تركيز الملكيات الأراضى وعدم تكافؤ فى الثروة بشكل متزايد مما أدى إلى صراعات اجتماعية فجرت بالتالى ثورات وحروب أهلية أصبحت من ملامح الأقليم فى القرن التاسع عشر. لقد تم مصادرة أراضى الهنود والفلاحين مما أدى إلى تسريح أعداد ضخمة من العمالة الرخيصة ودفعها إلى العمل فى المزارع الشاسعة للقهوة والسكر بينما أدى استخدام رأس المال الأجنبى لتمويل توسعاته إلى تحويل الأقليم إلى مستعمرة فعلية للولايات المتحدة الأمريكية .

لقد سيطرت الولايات المتحدة على اقتصاد جواتيمالا من خلال علاقات التحالف بين مجموعة من الشركات والهيئات وهى الشركة المتحدة للفواكه التى امتلكت مزارع كبيرة للموز وهيئة سكك حديد أمريكا الوسطى وشركات الشحن البحرى التى تمتلكها الولايات المتحدة والتى كانت تنقل المنتجات، هذا بالإضافة إلى عدد آخر من الاستثمارات والقروض. وبحلول منتصف القرن التاسع عشر أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية هى المستهلك الأساسى للسكر الكوبى وأصبحت الشركات الأمريكية مالكة لعدد ضخم من مزارع السكر. ومن المفارقات أنه عام 1895 أدى الكفاح من أجل

الاستقلال عن إسبانيا والذي قاده خوسيه مارتى والذي ينظر إليه فى كوبا بوصفه أكثر المفكرين أصالة وأيضاً الرائد الذى سبق كاسترو أدى ذلك الكفاح -للعجب- إلى مزيد من التبعية للولايات المتحدة الأمريكية ، فخوفاً من أن تفقد سيطرتها على الاقتصاد الكوبى وبحجة حماية رعاياها بعد انفجار سفينة من أمريكا الشمالية فى ميناء هافانا أعلنت الولايات المتحدة الحرب على إسبانيا واحتلت كوبا عسكرياً. لقد حصلت كوبا على الاستقلال بعد سنوات قليلة بعد ذلك ولكن بشرط أن تلتزم بتعديل "Piatt" والذي بمقتضاه حُوِّلَ للولايات المتحدة «الحق فى التدخل لحماية الاستقلال الكوبى ولحماية الحياة والملكات والحرية الفردية»^(٧٩).

وفى نيكاراجوا تدخلت الولايات المتحدة فى مناسبات عديدة فى بداية هذا القرن. لقد ساندت الثوار المحافظين ضد الرئيس الليبرالى «زيلايا» Zelaya الذى سعى إلى تقليل سيطرة أمريكا الشمالية على الاقتصاد ومنح امتيازات لرأس المال الوطنى. وعندما تلى ذلك ثورة الليبراليين ضد الحكومة المحافظة احتلت البحرية الأمريكية نيكاراجوا ومنح المحافظون الولايات المتحدة الحق فى حفر قناة بين المحيط الأطلنطى والمحيط الهادى .

وكما فعل خوسيه مارتى الذى ناضل من أجل الحصول على الاستقلال الاقتصادى والسياسى لكوبا فعل ذلك أيضاً قبل ذلك بـعقود قليلة أوجستو سيزار ساندينو Augusto Cesar Sandino وهو ضابط ليبرالى فى نيكاراجوا قام بتنظيم قوة من رجال حرب العصابات تكونت من عمال المناجم والفلاحين والعمال والهنود وذلك بهدف طرد قوات الولايات المتحدة الأمريكية. ومن كلماته: «علينا أن نملك زمام السلطة السياسية لنعمل مع هيئات التعاونيات الكبيرة من العمال والفلاحين الذين سيستثمرون مواردها الطبيعية لصالح الأسرة النيكاراغوانية»^(٨٠).

يعتبر فكر ساندينو هو نتاج انتقائى متميز للعديد من التأثيرات فهو ينهض جزئياً على شكل من أشكال الشيوعية الفوضوية التى تأثر بها خلال إقامته فى المكسيك فى فترة ما بعد الثورة، كما ينهض فكره جزئياً أيضاً على التحرير الثيوصوفى المرتكز على الماسونية، وعلى المذهب الرومانى لـ Alain Kardec وعلى الزرادشتية^(٨١). ومن ملامح

فكر ساندينو والتي أصبحت من ملامح فكر الـ FSLN مع أصداء مهمة لمفهومها عن الثقافة، الاعتقاد فى مجتمع أخوى يتأسس على الاقتصاد الذى يديره العمال والفلاحون والاعتقاد فى الثورة كشكل من أشكال الخلاص الروحى أو باعث «لروح الضوء والحقيقة»^(٨٢).

وعلى عكس أفكار المادية العلمية للشيوعية الدولية فقد أكد ساندينو أن الشيوعية هى أسلوب حياة وليس مجرد تحول فى نمط الإنتاج وأنه من الضرورى أن يتم تكوين علاقات بين العمال والفلاحين بتلبية احتياجاتهم وتحقيق آمالهم من خلال لغتهم ورمزياتهم الدينية. إن وطنية ساندينو- التى عبر عنها شعار الـ FSLN (دولة حرة أو الموت)- لم تقتصر فقط على الدفاع الذى لايقبل الحلول الوسط عن الشرف الوطنى كواجب مقدس وحق غير منتهك، ولكنها انطوت على وعى بالتمايز الدينى والثقافى بين أبناء شعب نيكاراغوا. بالإضافة إلى ذلك فيما أن الدفاع عن السيادة الوطنية هو بمثابة التعبير عن الحق المقدس للفقراء فى اتجاه الحفاظ على كرامتهم الإنسانية وعلى العدل فقد انطوت الوطنية أيضاً على الكفاح ضد الفقر والاستغلال وتدنى مستوى التنمية وتحقيق حلم سيمون بوليفار فى توحيد الشعوب الهندوسبانية^(٨٣). لقد انطوت قومية ساندينو أيضاً على أبعاد أمريكية ودولية تركز على مفهوم محدد عن التوفيق بين ما هو قومى وما هو شعبى. وأخيراً فكى نفهم دور الثقافة فى الحقبة الساندينية من المهم أن نعى موقف ساندينو فى التأكيد على الحاجة لخلق «الإنسان الجديد» كفاعل يرسخ الإخاء العالمى للإنسانية. وفيما بعد عمل جيفارا والثوار الكوبيون على تدعيم ذلك الموقف.

وفى عام 1961 منذ أنشئ الـ FSLN تم الرجوع إلى تراث ساندينو وتم دمج مع الماركسية الجديدة للثورة الكوبية لتكوين الأساس الذى تقوم عليه رؤيتها الثورية. لقد تنبأ خوسيه مارتى- الذى اعتبره «فيدل» المفكر الحقيقى الذى هاجم *Moncada Bar-racks* - تنبأ خوسيه مارتى بقومية ساندينو المناهضة للاستعمار ودعمها وأصبح ذلك هو الأساس الذى تقوم عليه حجة الـ FSLN التى تقول بأن الماركسية النابعة من خبرات الشعب ولغته هى فقط التى يمكن أن يكون لها دور تحريرى أصيل ويمكنها أن تصبح قوة مهيمنة فى المجتمع، وتماشياً مع تأكيد ماريا تيجوى على أهمية الأساطير

الشعبية فى خلق أخلاقيات ثورية. قدم الـ FSLN دعمه للمسيحية التقدمية للتحرير اللاهوتى وكان ذلك جزءاً من مشروع أكبر لإحداث تحول اجتماعى ليتحقق فقط من خلال تغيير الاقتصاد ولكن أيضاً من خلال ثورة ثقافية تؤدى إلى تكوين إنسانية جديدة. وإن يتحقق ذلك التحول إذا لم تقم مؤسسات المجتمع المدنى- المدرسة، الكنيسة، العائلة، وسائل الإعلام والمنظمات السياسية- بمراجعة قيم الثقافة المسيطرة فى فترة ما قبل الثورة وإذا لم يتواكب مع ذلك إجراءات تقوم بها لاستعادة الماضى بوصفه إرثاً للطبقات الشعبية. لقد كانت تلك الأفكار بمثابة الخلفية للمقولة التى ردها الساندينيون وهى أن الثورة هى أكثر الأحداث الثقافية التى لها معنى.

وبينما كان هناك عنصر مميز فى الساندينية وهو أنها ارتكزت على تحالف عريض من الطبقات والجماعات الاجتماعية أطلق عليه «الشعب» الذى تم جمع شمله تحت لواء الحضور الأسطورى لساندينو، فإنه يجب تمييز الساندينية عن البيرونية والجيتولية، ويكمن الفرق الأساسى فى أنه بينما كان الغرض من عملية الحراك الشعبى فى الأرجنتين والبرازيل الحصول على المساندة لأسلوب تنمية رأسمالى، كان الغرض منها فى نيكاراغوا تأسيس أشكال سياسية للمشاركة تضمن أن يكون المستفيد الأساسى من عملية التنمية هو الطبقات الشعبية. ومن التلميحات التى توضح ذلك الغرض التى تحتاج للفهم مقولة توماس بورج- عضو المديرية الحكومية فى فترة الثورة الساندينية- «إن لدى نيكاراغوا اقتصاد مختلط يهدف لخدمة العمال... بينما لدى الدول الأخرى اقتصاد مختلط أيضاً ولكنه يهدف لخدمة البرجوازيين»^(٨١).

ولكن إحدى السمات المميزة لذلك النموذج للتنمية فى الحقيقة التى مؤداها أن المشاركة الديمقراطية لا تقتصر على ضمان الحقوق المدنية والسياسية ولكنها تتضمن إقامة بنى اجتماعية واقتصادية تتسم بالمساواة كما تتضمن توفير التعليم السياسى للشعب. لقد عرف سيرجيو اميريز الكاتب وعضو المديرية الساندينية الديمقراطية الشعبية فى السياق النيكاراغوانى بأنها دينامية دائمة يشارك «الشعب» من خلالها فى العديد من الأنشطة والمهام السياسية والاجتماعية:

الشعب الذى يعبر عن رأيه ويتم الاستماع إليه، الشعب الذى يقترح ويبنى ويوجه وينظم نفسه، الذى يخدم المجتمع والجيرة ويشارك فى حل مشكلات القومية. شعب له دور فعال فى أن تكون هناك سيادة وفى أن يدافع عن تلك السيادة وله دور فى التعليم وأيضاً إعطاء التطعيمات إنها ديمقراطية يومية وليست من النوع الذى يحدث كل أربع سنوات. إن الديمقراطية بالنسبة لنا ليست مجرد نموذج رسمى ولكنها عملية مستمرة قادرة على إعطاء الناس الذين ينتخبون ويشاركون فيها إمكانية حقيقية لتغيير أحوالهم المعيشية إنها، ديمقراطية تقيم العدل وتنتهى الاستغلال^(٨٥).

لقد تبنت الديمقراطية الشعبية فى جوانب عديدة. على سبيل المثال لقد استلزمت مناقشة على نطاق قومى بشأن الدستور فى قاعات المدن كما أنها أتاحت الفرصة للمساءلة المباشرة لأعضاء الحزب ومسئولى الحكومة بشأن السياسة الرسمية. لقد استلزمت تكوين العديد من المنظمات الجماهيرية المسؤولة عن توزيع الأطعمة الأساسية والمسؤولة عن التعبير عن احتياجات المواطنين لدى الدولة، من تلك المنظمات: الاتحاد القومى للمزارعين ومربى الماشية واتحاد العمال الريفين الذى يمثل الفلاحين والعمال الزراعيين وجمعية لويزا أماندا اسبينوزا للمرأة النيكاراغوانية والتي تعبر عن اهتمامات كلا من المرأة الريفية والحضرية، أما فى مجال الثقافة فقد كان هناك جمعية العمال المثقفين .

ويدهى أن من الضرورى أن نميز بين أهداف الساندينية وبين ما تحقق منها بالفعل، فمن غير الواقعى أن نتوقع لثقافة سياسية تكونت على خلفية من الديكتاتورية ومن تدخل الولايات المتحدة ومن سيادة الذكر ومن علاقات عمل شبه إقطاعية أن تتبخر فى أجواء السياق الاجتماعى والسياسى الجديد. لقد انتقد الساندينيون خاصة منذ هزيمتهم فى انتخابات 1990 بشأن الهيكل الرأسى لـ FSLN وبشأن استغلال الدولة لتحقيق مآرب معينة. وعلى الرغم من ذلك ومن بعض أوجه القصور الأخرى فيجب التأكيد على أن الـ FSLN قدم نموذجاً جديداً وتحريراً للسياسة الديمقراطية فى أمريكا اللاتينية أدرك أهمية دور الثقافة فى إنشاء سياسة جديدة.

وينظر الفكر السانديني إلى العقود التي حكم فيها Somoza بوصفها حقبة أدى فيها تعاون قطاع من الطبقات المحلية الحاكمة مع الإمبريالية الأمريكية إلى نظام حكم قائم على الترويع مما أدى إلى فشله في توليد ثقافة وهوية نيكاراغوانية مستقلة. لقد شاطرت نخبة السوموزا الحاكمة فئات أخرى من الطبقات المسيطرة في أمريكا اللاتينية شعوراً باحتقار الشعب وباحتقار العنصر المحلي لثقافة المستيزو Mestizo الخاصة بهم^(٨٦). وذلك بأسلوب يتسم بدرجة كبيرة وصارخة من البشاعة والقسوة.

لذلك فيمكن القول بأن أنظمة الـ Somoza حافظت على ما أطلق عليه المعلم البرازيلي باولو فريير «ثقافة الصمت» وهي حالة من القهر يحرم الشعب بسببها من قدرته على المعرفة ومن قدرته على التعبير عن حياته وعلى تغييرها. وبهذا المعنى يمكن النظر إلى المشروع السانديني بوصفه محاولة لتمكين الشعب من أن يكون له صوت عن طريق إجراءات لم تقتصر فقط على إتاحة التعليم لأعداد أكبر وحملة قومية لتعليم القراءة والكتابة تتضمن تعليمًا سياسيًا، ولكن شملت أيضاً مجموعة كبيرة جداً من الأنشطة الثقافية والسياسات التي تعمل على تنشيط نمو الثقافة الشعبية القومية. ويوضح سيرجيو راميريز Sergio Ramirez الأهمية الثقافية للنضال التحريري القومي بقوله: «ما إن رفعنا الحجر «الأمريكي» الذي كان يشد نيكاراغوا إلى أسفل عاد إلى السطح كل ما هو أصلي وأصيل: الرقصات والأغاني والفن الشعبي وتاريخ الدولة الحقيقي، ونكتشف تاريخاً يرتكز على كفاح مستمر ضد التدخل الأجنبي... إن شعبنا يبدأ في إدراك تاريخه وتقاليده من خلال معنى شعبي ونحن نعلم الشعب أن يدافع عن ذلك التاريخ»^(٨٧).

لقد تحققت عملية التحرير تلك وعملية خلق ثقافة شعبية قومية من خلال مجموعة من السياسات المتشابهة:

١- إتاحة الفرصة للمواطنين للوصول إلى المنتجات والوسائل التي تتيح لهم الإبداع الثقافي بتمكينهم من الاستفادة من المزايا التعليمية ولكن أولاً وأساساً بتمكينهم من تحقيق ذاتهم كفاعلين في عملية الإبداع الثقافي. وفي خطبة موجهة إلى اتحاد الحرفيين النيكاراغوانيين، قال دانييل أورتيجا: «إذا كان هناك شيء نود أن

ننصح به الحرفيين فهو أن ينمو خيالهم وإبداعهم على أفضل وجه يروونه مناسباً. إنها مسألة إطلاق سراح كل ما كان مقهوراً ومكبوتاً وهضم ما يأتى من خارج الدولة بما يسمح لنا بأن ننمو ونتقدم دون أى عوائق... حيث ستكون علاقتنا بالثورة جيدة إلى الحد الذى يتيح لنا أن نكون مبدعين بشكل متنامٍ، ومولدين لأشكال جديدة وأفكار جديدة ومثيرين لخيالنا بشكل مستمر ومواجهين مع أى وكل عقلية تابعة»^(٨٨).

٢- على الفنانين والمفكرين ألا يقدموا فناً لصالح الفن. ففى الاجتماع الأول للعمال المثقفين تم حض الفنانين على الاضطلاع بالمهمة الصعبة وهى إبداع أعمال لاتضحى بالقيمة الجمالية وبالتجريب. وتكون قابلة للفهم «وتساعد المواطنين على تغيير أنفسهم»^(٨٩). وفى نظر الشاعر ووزير الثقافة أرنستو كاردينال، ليس هناك تناقض بين القيمة الجمالية وبين المحتوى السياسى فهو يرى أن «كل فنان عظيم هو أيضاً ثائر»^(٩٠). ويعنى مصطلح ثورى هنا ضمناً أنه يجب أن يركز كل من المحتوى الفنى للأعمال والإطار المؤسس الذى يتيح إنتاج هذه الأعمال يجب أن يركز على مفهوم ثورى للثقافة بوصفه عاملاً مبدعاً من عوامل تغيير النفس والعالم الموضوعى.

٣- إن الثقافة التى تركز بشكل أساسى على تاريخ نيكاراغوا وتقاليدها والتى تعكس الواقع وتغذيها الحياة ليست ثقافة كارهة للأجانب ولكنها مفتوحة للفن «العالمى»^(٩١). وبهذا المعنى أملت الثورة النيكاراغوانية فى أن تحقق أحد الأهداف الأساسية التى ناصرتها حركات التحديث السابقة فى أمريكا اللاتينية وهى المساهمة فى الثقافة العالمية باكتشاف التقاليد المحلية والهويات والأشكال الرمزية والتأكيد عليها وذلك بعد أن قمعتها الثقافة الرسمية وهُمشتها.

لقد انعكس المفهوم الساندينى عن دور الثقافة فى خلق قوة تاريخية للتغيير على العديد من المؤسسات الثقافية والمشروعات خاصة التى ظهرت فى الأعوام التى تلت العصيان المسلح 1979 قبل أن تتوجه طاقات الدولة للمجهود الحربى ضد حركة كونترا التى تدعمها الولايات المتحدة.

وتحت إدارة وزير الثقافة كاردينال أقيمت مراكز إقليمية للثقافة الشعبية أتاحت للمواطنين استخدام المكتبات والمشاركة فى ورش الشعر والمسرح المحلى. وتم إنشاء

مركز أبحاث جديد للدراسات الساندينية ليجرى دراسات عن المهرجانات النيكاراغوانية ودور الفولكلور فى العملية الثورية ولتتيح الاحتفاظ بسجلات عن كل المواطنين الذين ماتوا فى الحرب. ومن الآليات الثقافية الأخرى السينما المحمولة التى كانت تتبع معهد السينما النيكاراغوانى والتى قدمت الأفلام الروائية والأفلام التسجيلية فى المناطق الريفية، أيضاً من الآليات الثقافية اتحاد الحرفيين الممول من قبل الدولة والذى أنشئ كى يدمج قيم الحساسية الجمالية مع القيم النفعية لتشجيع تطوير تكنولوجيا وسيطة قادرة على إنتاج سلع تحل محل المنتجات المستوردة.

ومن أهم التطبيقات للديمقراطية الشعبية والسياسة الثقافية الساندينية التى تهدف لخلق رجل جديد وامرأة جديدة حملة عام 1980 لتعليم القراءة والكتابة والتى قامت بها وزارة التعليم التى تولى أمرها قس الجيرنيت فرناندو كاردينال. ويمكن اعتبار حملة تعليم القراءة والكتابة أحد الأمثلة المتطورة للغاية للشخصية التعليمية للثورة الساندينية. أولاً لقد اقتضت الحملة تنظيم وتدريب مجموعة ضخمة من مدرسى محو الأمية المتطوعين (180,000) تم تعيينهم بالإضافة إلى المدرسين المحترفين وعمال المصانع والموظفين وفوق كل ذلك الطلبة والنساء^(٩٢). ثانياً، تم إثراء الحملة باستخدام الأغاني التقليدية النيكاراغوانية التى تتضمن نصوصاً ثورية لكى يرتفع وعى المواطنين بدورهم كأبطال لمجتمع جديد. وخلال فترة النضال الثورى علمت أسطوانة "Guitarra armada" للأخوة Mejia Godoy الثوار كيف يصنعون المتفجرات. أما فى فترة ما بعد النصر الثورى فقد حثت "Convirtiendo la Dscurana en claridad" المدرسين والدارسين على تحويل ظلمة القهر إلى نور العدل الاجتماعى من خلال التعلم/ تدريس القراءة^(٩٣).

لقد شملت حملة تعليم القراءة والكتابة المناطق الحضرية والمناطق الريفية، أما الدارسون فقد كان من بينهم أيضاً دارسون من الجيش والشرطة والسجناء السياسيين وقد كان الكثير منهم أعضاء سابقين فى الحرس الوطنى. وفى المناطق الريفية وكى لا يتعطل إنتاج الغذاء وتتعطل عملية الأحياء الاقتصادى والتنمية عمل الـ "brigadistas" فى الحقول خلال النهار جنباً إلى جنب مع الفلاحين. إن مهمة حملة تعليم القراءة والكتابة لم تقتصر فقط على تعليم المواطنين خارج الإطار المؤسسى

التقليدي للمدرسة- متجاوزة بذلك الفاصل بين المجال الثقافى والمجتمع وبين المدرسة والعملية الإنتاجية، بين التعليم والفعل - بل إنها أيضاً امتدت لتجعل المجتمع كله ينخرط فى عملية تعليمية للتحرر(لوحه11)^(٩٤). علاوة على ذلك استلزم إعداد المواطن ليكون معلماً أن يصبح دارساً أيضاً فقد اضطلع المدرسون أيضاً بمهام تسجيل الأساطير والموسيقى وتقاليد الطهو والتاريخ الشفاهى للإقليم الذى أوكلا للعمل فيه. وبالإضافة لذلك كان عليهم أيضاً عمل أرشيف للأعشاب الطبية المحلية وعينات من نباتات وحيوانات الإقليم^(٩٥). ثم تم تأكيد الوحدة بين التعليم والعمل باستخدام منهج باولو فرير لتعليم القراءة والكتابة الذى ناقشناه أيضاً.

إن حملة القراءة والكتابة فى نيكاراغوا قد أخذت على عاتقها مهمة محاولة الجمع بين نقاشات الدارسين حول «موقفهم الوجودى» والتي اتسمت بالصراحة وبالنقد وبين استخدام كتيب تعليمى عن تاريخ الثورة وتطورها وتدعيمها وذلك فى ثلاثة وعشرين درساً وذلك بناء على الفرض الذى يقول بأن عملية توعية الدارسين سوف تتوافق مع التفسير الذى تقدمه الساندينية لخبرات الناس وتاريخهم. وبينما تنبع الكلمات المولدة فى منهج «فرير» الأصيل والتي تشكل أفكار المناقشة والتي يتعلم الدارسون قراءتها بينما تنبع من موقف معين تنبع الكلمات «المولدة» فى نيكاراغوا من جملة موجودة بالفعل. وبينما يبدو هذا الدمج بين خبرة الشعب ووعيه وبين الأيديولوجية الساندينية بينما يبدو وكأنه خيال إلا أنه من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار أن ساندينو كان رمزاً فى السياق النيكاراغوانى لتحقيق الكرامة فى دولة حرة .

لقد تم تطبيق المشروع الشامل الذى يعتبر الثقافة الشعبية عملية اكتشاف للذات وتغيير للنفس وتحرير من خلال التفكير النقدى فى علاقات السيطرة السابقة ثم تطبيقه فى البرنامج الثقافى لمدرسة Enrique pena الريفية. لقد دعا المنشطون الثقافيون لورش الدراسة الشعبية أعضاء المجتمع الريفى ليرسموا خريطة ضخمة للإقليم الذى يعيشون فيه وتضمنت تلك الخريطة صوراً للنباتات والحيوانات ولأنفسهم وللاهتمام ومعلومات عن نظام الملكية السابق. ولقد صاحب ذلك التسجيل المكتوب لتاريخ المجتمع منذ عام ١٩١٠ حتى الوقت الحالى والذى رواه العديد من أعضاء المجتمع. وتبع ذلك تمثيل درامى لمعاناتهم اليومية كفلاحين لا يملكون أراضى يخضعون لأوامر رئيس

العمال (وهو دور يبدو أن الممثلين قد استمتعوا به للغاية) ومن خلال ذلك الشكل من التمثيل الذى يُنحَى فيه التاريخ الجمعى يبتعد الفلاحون عن خبرتهم التاريخية فلا توصف بعد ذلك بأنها من طبائع الأمور، ويتخلق بداخلهم وعى بأن دنياهم الاجتماعية قابلة للتغيير من خلال المعرفة والفعل.

ومن الأمثلة الأخرى على اهتمام التجربة الساندينية بالإبداع، ورش الشعر التى نظمتها وزارة الثقافة فى أنحاء الدولة والتى استفاد منها أيضاً الجيش والشرطة والقوات الجوية والبوليس السرى وسجناء الـ *Somocista*. لقد ظهرت فكرة عمل ورش للشعر، ليتعلم المواطنون من خلالها صياغة شعر الحياة اليومية فى شكل نثر حدائى حر يتبعه تطبيق ما تعلموه، ظهرت تلك الفكرة فى الأصل قبل الثورة فى المجتمع الكاثوليكي الفلاحي الصغير المعروف بـ (*Nuestra senorade solentrane*) حيث شغل فرديناندو كاردينال منصب القسيس وحيث لم تزدهر فقط ورش الشعر بل ازدهرت أيضاً ورش «الرسم البدائى»^(٩٦). لقد تم الإبداع بشكل فكرى أصبح فيما بعد مهماً للثورة وكان له دوره فى دمج الماركسية الجديدة فى كوبا مع العقيدة التى قدمها لاهوت التحرير والذى يقول بأنه لا يمكن لدعوة المسيح للحب أن تتحقق إلا فى مجتمع لا يوجد به استغلال. لقد كانت قواعد الكاردينال لكتابة الشعر والتى استخدمت فى كتابه الورش *talleres* بمثابة لغة مهمة ابتعدت عن مفهوم الشعر الذى تبناه مسئولو الثقافة فى مرحلة ما قبل الثورة ذلك المفهوم الذى يستحسن الإيقاع واللغة المنمقة. لقد حققت قواعد الكاردينال تلك النقلة من خلال مناداتها بشعر بسيط عرف باسم *exteriorismo* اعتمد على الاقتصاد فى الكلمات وملاحظة الواقع. وبمعنى أشمل يمكن اعتبار الـ *talleres* ليس فقط محاولة لإتاحة فرصة أكبر للإبداع الشعري ولكن محاولة لخلق جماهير جديدة وتطوير أشكال قادرة على التعبير عن الخبرة النيكاراجوانية وهما عاملان أساسيان لتنمية تقاليد فنية قومية مستقلة. وفى القصيدة التالية *Eufomla mi Novia guerrittora* يتبدى بوضوح الأسلوب الذى تضافرت من خلاله شاعريات الحياة اليومية مع موضوع أكبر هو الثورة:

قَبْلُكَ ونحن واقفان بجوار الموقد

فى الأيام التى كان بمقدورى أن أراك فيها
 ثم قيل لى
 إنك ذهبت إلى الجبال لتحاربى
 ولم أعد أراك
 حتى جاء ذاك المساء
 عندما عدت من ليون مرتدياً سروالاً أخضر زيتونى
 وقميصاً أحمر
 لقد كنت جميلة
 أثناء سيرنا فى الطريق الذى يؤدى إلى pueblo Nuevo « القرية الجديدة »
 لقد قبلتني ونحن واقفان بجوار الموقد
 وقلت لى إنك أردت أن تصبح هى مقاتلة مع FSLN « الجبهة الساندينية للتحرير الوطنى »
 ولم أعد أراك مرة ثانية
 لا أعرف أين أنت يا Eufemia أيوفيميا (٩٧).

وعلى الرغم من أن التقاليد الساندينية استلهمت -كما رأينا- ملامح النموذج
 الكوبى كما أنها اشتركت معه فى الكثير منها إلا أن السياسات الثقافية للساندينية
 اختلفت عن النموذج الكوبى فى تكيفها مع التنوع الدينى والعرقى.

فى بداية الثورة الكوبية أعطى إحساس التحرر من القهر والاعتقاد بإمكانية
 تحقيق يوتوبيا اشتراكية فى التربة الأمريكية قوة دافعة لتيار هائل من الإبداع الثقافى .
 لقد تم وضع التقاليد الشعبية المهمشة فى مكانها اللائق بوصفها الأساس للثقافة
 الوطنية، وتمت إتاحة التعليم لأعداد أكبر وقللت حملة لمحو الأمية من نسبة الأمية لتصل
 إلى 2% من نسبة السكان وانخرطت المنظمات الجماهيرية ونقابات العمال فى الأنشطة

الثقافية وشمل ذلك المشاركة في المسرح المحلى الذى أقامته حركة مسرحية جديدة فى المراكز المحلية للثقافة الشعبية. وباستلهاهم أعمال البرازيلى أوجستو بول قدمت مجموعات تنتمى لحركة المسرح الجديد مسرحيات تهدف إلى تعليم القيم الجمالية والقيم السياسية من خلال استخدام «تيمات» ذات صلة وثيقة باهتمامات الجمهور/المجتمع ومن خلال استخدام الموسيقى والأفنية والملابس والرقصات والأشكال الشعرية التى تعكس التقاليد الشعبية المحلية^(٩٨). وقد ازدهرت صحف مثل *Revolution, Lunes, Cuba Socialista* بنشرها لكل من الأدب الطليعى الأسود الكوبى والمناقشات النقدية حول طبيعة الاشتراكية^(٩٩). لم يقتصر اهتمام الأفلام الكوبية سواء الوثائقية أم الروائية على تناول التاريخ الكوبى والشخصية الكوبية ولكنه تعدى ذلك إلى محاولة تكوين جمهور ناقد من خلال إنتاج أفلام تعرض الحيل التى تستخدم لخلق إيهاهم سينمائى. وكما فسر ذلك مدير المعهد الكوبى للفن السينمائى وصناعة السينما جارسيا إسبينوزا إن هدم الشكل هو على نفس درجة أهمية المحتوى: فمن غير المعقول أن تراجع واقعاً معيناً دون أن تراجع المذهب الذى تختاره أو ترثه لكى تصور ذلك الواقع.. لكى تقدم سينما جديدة يجب أن تكشف عملية التدمير التى قام بها من سبقك... يجب أن تقدم المشهد من خلال تدمير المشهد وهذه العملية لايمكن أن تكون فردية... ما نحتاجه هو أن نؤدى العملية بالاشتراك مع المشاهد^(١٠٠). وعلى الرغم من ذلك فبعد الغزو الذى قامت به أمريكا لخليج الخازير عام 1961 أعلن كاسترو مقولته الشهيرة التى أصبحت المبدأ العام الذى حكم السياسة الثقافية الكوبية: (من خلال الثورة يتحقق كل شيء وبدون الثورة لا يتحقق أى شيء) وقد تم توضيح تلك المقولة فيما بعد على أنها تعنى تلك الأشكال والأنشطة الثقافية التى تتوافق مع «المبدأ العلمى للعالم الذى تؤسسه وتطوره الماركسية اللينينية»^(١٠١).

لقد نظر ماركس إلى الدين كمكون تعويضى عن الحرمان والانسلاخ عن الذات الذى تحمله البشر حتى الآن والذى سيختفى بمجىء الشيوعية. وتوافقاً مع تلك الرؤية لم ينظر إلى الدين فى كوبا على أنه من الأمور المتوافقة مع الثورة. وعلى العكس من ذلك كان الحال فى نيكاراغوا حيث شكل الدين جزءاً من الأيديولوجية الثورية. لقد أخذ الساندينيون بعين الاعتبار تحذير ماريا تيجوى الذى يفيد بأن المسيحية مكون أساسى

فى وعى المواطنىن وإذا ما تم تجاهله سىسمح ذلك للقوى الرجعية باستغلاله لأغراضهم. لقد تم تفسير اليقين المسيحى الراسخ بأن الفقراء هم شعب الله المختار على أنه شوق جمعى للمجتمع العادل عبر عنه بأسلوب مثالى. لقد وضع ذلك الموقف العقلى بشكل موجز فى الشعار الساندينى بأنه لاتناقض بين الدين والثورة وفى فكر كاردينال تم إعطاء المسيحية وقيامه المسيح تفسيراً غير فردى: «إن ابن الإنسان لن يأتى كفرد كما أتى فى المرة الأولى ولكنه سياتى فى شكل مسيح جمعى سياتى فى شكل مجتمع أو حتى فى شكل فضيلة جديدة، إنه الإنسان الجديد...»^(١٠٢). ولذلك فبينما تم إلغاء يوم كل القديسين وعيد الفصح والكريسماس فى كويا، صورت الملصقات التى عرضت فى نيكاراجوا - أثناء الاحتفال بالكريسماس عام 1981 فى ماناجوا - السيد المسيح والسيدة العذراء فى إسطنبول يحميهم الساندينيون المسلحون^(١٠٣). علاوة على ذلك استمرت الطوائف الإفريقية المتدنية فى كويا فى الوجود ولكن بشكل شبه سرى. ولكن فرقة الفولكلور القومية نظرت إلى طقوسها الدينية على أنها شكل من الخرافات والفولكلور الذى يمكن تقديمه من خلال رقصات الفرقة. وبهذا المعنى اتبعت الاشتراكية الكوبية تقاليد الرؤية التنويرية التى ورثها اليسار والتى ترى أن المواطنين يحتاجون للتعليم كى يتجاوزوا مشاعرهم غير العقلانية ومعتقداتهم الخرافية حتى يكونوا مجتمعاً عقلانياً متنوراً. ومن الحقائق التى تشير إلى الصعوبة التى وضعتها السياسة الثقافية الرسمية الكوبية فى تقبل التعددية والغموض اضطهاد المنحرفين جنسياً ومنهم الشواذ جنسياً على سبيل المثال .

أما فى نيكاراجوا فرغم بعض الصعوبات والأخطاء المبدئية خاصة بما يتعلق بجماعات الـ«المكسيقو» تبذت هناك محاولة لعدم طمس الثقافات المتميزة الموجودة على ساحل المحيط الهادئ وهى الثقافة «الأمراندينية» والثقافة الناطقة بالإنجليزية وذلك فى إطار الهدف الأساسى لإنشاء دولة/أمة من أجل تنشيط تنمية قوى الإنتاج. ومن المؤشرات التى تدل على أن نموذج التنمية والحداثة للحركة الساندينية لم يعمل على طمس الدين الشعبى والأساطير الشعبية الأسلوب الذى نظرت به وزارة الثقافة إلى

المهرجانات التي تحتفل بالقدّيس الحامى - وهى أحد ملامح الكاثوليكية الشعبية - بوصفها تعبيراً عن اليوتوبيا الواقعية لحياة تعايش فى مجتمع إنسانى أصيل يتم فيه «إشباع احتياجات ذلك المجتمع والأفراد الذين ينتمون إليه»^(١٠٤)

ونتيجة لانتخابات ١٩٩٠ تم تحليل الهزيمة غير المتوقعة للساندينين بالعواقب الاقتصادية الوخيمة للحظر التجارى الذى فرضته الولايات المتحدة وبالحرب التى طال أمدها كما تم اعتبار بعض نواحي الغموض الشديدة للساندينية وإلى حد ما النجاحات التى حققتها العملية الثورية الساندينية كعوامل مسببة للهزيمة.

وربما نشأت أحد جوانب الغموض الرئيسية التى واجهت الساندينين من جراء التزامهم بالاقتصاد المختلط فرغم أن ذلك الاقتصاد تحيز بشكل مزعوم لصالح تلبية احتياجات الطبقات الشعبية فإنه عندما ساءت الأزمة الاقتصادية تم تنفيذ سياسات عملت لصالح مزارعى القطاع الخاص والمقاولين كى يستمر الإنتاج والوحدة السياسية لمواجهة عداء الولايات المتحدة وحركة كونترا^(١٠٥). وتمثلت نتائج منح تلك الامتيازات للقطاع الخاص وللقطاع الفنى فى تدهور مستوى الخدمات ونقص مستوى معيشة العمال والفلاحين والموظفين وتآكل الإنجازات التى تمت فى مجال الصحة والتعليم فى المراحل الأولى من الثورة.

ومن عواقب تلك السياسات التى فرضت تضحيات على الطبقات الفقيرة باسم الثورة فى الوقت الذى أعفى فيه الأغنياء من تلك التضحيات تقليل نسبة المشاركة فى المنظمات الجماهيرية والتى أصبح ينظر إليها بشكل متزايد على أنها فروع منفذة لسياسات الدولة الساندينية. وتمثلت النتيجة الكلية لما حدث فى تدعيم تلك العناصر الشمولية فى الثقافة السياسية الموروثة من فترة حكم السوموزا والتى كانت السياسات الثقافية الساندينية تهدف إلى تغييرها وفى نفس الوقت يبدو أنه بالرغم من تلك التحولات فى المجال الاقتصادى والسياسى، دفع النجاح الكبير للساندينين على المستوى الأيديولوجى فى حشدها للرموز الشعبية القومية لتكوين نيكاراجوا جديدة مستقلة دفع ذلك النجاح الـ Fsln إلى التقدير الخاطى: للتعبئة على أنها مساندة سياسية. وقد قيل أن نجاح الساندينين فى ترسيخ حق تقرير المصير قد ارتد عليهم

«فالكثير من المواطنين الآن يشعرون بالفخر لكونهم نيكاراغوانيين ومع ذلك لا يعطون أصواتهم للساندينين»^(١٠٦). وربما كان أهم نتائج ذلك التفكير على المستوى الأيديولوجي «أن أسقط المراقبون والمحللون منطق الاتجاه الفكرى الساندينى على الناخبين مفترضين أن الناخبين سيختارون مرشحين على أساس من التفكير الأيديولوجى العام بدلا من التفكير فى قضايا ملموسة محددة ترتبط بأحوال المعيشة»^(١٠٧). فى عام 1984 صوت 66% من الناخبين لصالح الـ Fsln رغم ظروف الحرب مع الكونترا وخطر الغزو والمشاكل الاقتصادية المتزايدة. ولكن فى عام 1990 فى ظل وضع لايمكن أن تقارن درجة خطورته الكبيرة بما سبقه لم يعد فى إمكان الأيديولوجية الساندينية التوافق مع الواقع المادى للحرب المتواصلة ونقص الغذاء وتدهور مستوى الصحة والتعليم وكانت تلك الأيديولوجية قد تفوضت فى الواقع إذ لم تعد قادرة فعليا على أن تقدم يوتوبيا واقعية.

وعلى أى حال يمكن القول بأن الثورة الساندينية قد تأسست على نموذج بديل للتنمية على نظرية فى التحضر حاولت الجمع بين الإستراتيجيات العقلانية للتنمية وبين المشاركة الشعبية والاعتراف الإيجابى بأهمية الثقافة الشعبية لخلق حداثة خاصة بنيكاراغوا وأمريكا اللاتينية وسوف نشير الآن إلى نموذج آخر للتنمية خرج من عباءة الجماعات السياسية الهندية التى تتنادى بالتنمية القائمة على أسس عرقية.

السياسات الهندية

فى الأعوام الخمسة عشر الأخيرة بدأ ظهور الحركات السياسية الهندية فى أنحاء شبه القارة حتى فى دول مثل كولومبيا وفنزويلا التى نال سكانها الأصليون اهتماما سياسيا قليلا فى الفترة الأخيرة. وتزعم هذه الحركات أن العدد الكلى للسكان الهنود يتراوح ما بين 55 مليوناً و 80 مليوناً بينما تذكر تقديرات أخرى أن العدد يمكن أن ينخفض إلى 26 مليوناً موزعين على 400 جماعة عرقية^(١٠٨). وتؤسس تلك الحركات نفسها على مبدأ الاستقلال العرقى ولذلك فهى تناضل لتحقيق فكرة الأمة المنفردة وهى

الهدف الذي يسعى لتحقيقه السياسيون الليبراليون الذين ينتمون اليسار واليمين الجديد. وفي الحقيقة يجب تمييز نزعة الأنديانيزم Endianism (الهندية) عن نزعة الأنديجينيزم Indigenism. (المحلية) فيمكن تعريف الأخيرة على أنها الاعتراف بالسكان الأصليين كجزء أساسي من الأمة وبالتالي الاعتراف بضرورة وضع نهاية لعزلتهم. ويمكن تتبع بداياتها حتى أواخر القرن التاسع عشر في البيرو عندما دفعت الصدمة التي نتجت عن هزيمة بيرو على يد شيلي في حرب الباسفيك والتي دافع فيها الهنود عن المنطقة بأكثر ما دافع عنها البرجوازيون، دفعت تلك الصدمة الكاتب البرجوازي مانويل جونزاليس برادا لأن يعلن أن البيرو الحقيقية لا تتكون من الجماعات الكريولية والأجنبية التي تسكن ذلك القطاع من الأراضي التي تقع بين المحيط الهادي وجبال الأنديز ولكن هذه الأمة تتكون من جماهير الهنود المنتشرة إلى الشرق من الجبال»^(١٠٩). وفي البداية اكتسبت النزعة الأنديجينية Indigenismo حضوراً قارياً من خلال المؤتمر الأول للأنديجينيستين الأمريكيين First Interamerican Indigenist congress الذي عقد في Patzcuaro في المكسيك عام 1940. وقد ألقى الرئيس كارديناس الكلمة الافتتاحية وفيها أعلن أن السكان الهنود هم عامل من عوامل التقدم ولذلك يجب أن يندمجوا في الأمة: ليس الهدف هو هندنة المكسيك ولكن أن يكتسب الهنود الطابع المكسيكي^(١١٠). لقد اختلفت النزعة الأنديجينية المكسيكية عن نظيرتها البيروانية كثيراً خاصة بالمعنى الذي طوره ماريانو تيغوي إلى ملمح أساسي لبرنامج يهدف إلى الثورة. ومع ذلك فبحلول الستينيات كانت الأنديجينية البيروانية قد فقدت راديكاليته وذابت في السياسات الشعبية^(١١١).

وتستعيز الحركات الهندية عن فكرة الأمة المنفردة بفكرة الأقاليم التي تتكون من أمم وثقافات متعددة. وكنتيجة لذلك تصبح فكرة السيطرة مستحيلة. وبدلاً من نموذج التحديث الموجود في العالم الرأسمالي المتقدم فهناك فكرة التنمية العرقية. وكما يرى بار الأنديانيزم Indianism هي «رد فعل أيديولوجي على الأيديولوجية الكونية للغرب»^(١١٢). وفي بعض الحالات يصل التطرف إلى درجة إنكار وجود أي شيء يمكن الهنود أن يتعلموه من الغرب. ويرى دياز بولانكو أن ما أسماه بالانفصالية الشعبية العرقية له تأثير خطير جداً على أمريكا الوسطى؛ لأنه يحول دون اتصال الهنود

بالقوى الاجتماعية الأخرى التى تسعى للدفاع عن الذات ضد القهر الذى تعززه الإمبريالية. وفى هذا السياق يجذب بولانكو الانتباه إلى مركز أبحاث القانون الهندى ILRC وهو مؤسسة يمينية نقرها فى واشنطن. وفى مؤتمر الأمم المتحدة بشأن السكان الأصليين الذى عقد فى جنيف 1985 . أعلن المركز «أنه عندما ترى الشعوب والأمم الهندية أن حقوقها باتت مهددة فلهم الحق فى الدفاع عن الذات ويمكنهم أن يطلبوا تدخل دولة ثالثة»^(١١٣). وفى الواقع يصعب تصور أحد يقوم بدور الدولة الثالثة سوى الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يساند مركز أبحاث القانون الهندى - والذى كان له دور ضليع فى استخدام مجموعات الهنود النيكارا جوانيين ضد الساندينين- أى وفد من وفود أمريكا اللاتينية. وفى عام 1982 حاول المركز أن يحصل على مساندة الزعيمة القروية الجواتيمالية رجويرتا مينشو بأن عرض عليها مليون دولار.

إن ما ينقص السياسات الهندية هو عدم وجود أى فكرة واضحة عن البديل الذى يحل محل الدولة -الامة كمبدأ قابل للتطبيق يحقق التماسك الاجتماعى. وبعض الحركات البيروانية تصر على إمكانية تطبيق الأشكال الإنكية للمؤسسات دون الأخذ فى الاعتبار أنه برغم قابلية النموذج الهندى للحدثة للتصور فهو لايزال يحتاج إلى البناء. لقد تبنى عالم الأنثروبولوجى البيروانى رودريجو مونتايا ذلك التقليد مؤخراً ولكن بمفهوم الاشتراكية السحرية والتى تنتشر من خلال الأبعاد الأسطورية الثقافية الأندينية لا على أنها هوية شعبية بل على أنها عقلانية نقدية مثل الأساس المفترض الذى تقوم عليه الممارسة السياسية الغربية.

إن الإسهام الذى يمكن أن يقدمه السكان الأصليون هو ما يملكونه من تقاليد تبادلية وتضامن وفكر غير ديكارتى. ومن ناحية أخرى فإن فكرة الاستقلال العرقى لن تكفى وحدها لحل المشاكل السياسية فى البيرو. ويجب الاستعانة بالمنجزات الغربية الرئيسية وهى الحرية والحدثة على الرغم من أن على هذه الحدثة أن تتضمن نقداً للرأسمالية^(١١٤). ولا حاجة لأن نقول بأنه لم يتم تأدية المهمة بعد. فكما كتب الشاعر البيروانى سيزار فاليجو Cesar Vallego « للأسف أيها البشر، أيها الأخوة لايزال هناك الكثير لنفعله»^(١١٥).

التوقيع، والذكورية والحركات الاجتماعية الجديدة :

هناك أوجه تشابه بين حركة السياسة الهندية وبين العديد من الحركات الاجتماعية الجديدة المهمة التي ظهرت فى أمريكا اللاتينية فى العشرين السنة الماضية. ويرجع هذا إلى عدد من الأسباب منها الإجراءات القمعية التي قامت بها الأنظمة العسكرية والدوائر الانتخابية الجديدة التي تكونت من جراء الهجرة الريفية- الحضرية وفشل اليسار فى مواجهة البناء الهيراركي والسياسات الاستقلالية للأحزاب السياسية. وعلى العكس مما يحدث فى أوروبا وأمريكا من اتجاه الحركات الاجتماعية الحديثة إلى التركيز على عواقب التصنيع المتطور انصب الاهتمام الأساسى للحركات الاجتماعية الجديدة فى أمريكا اللاتينية على إشباع الاحتياجات الأساسية. ففى البرازيل، وضعت اتحادات الجيرة neighbourhood مشاكل الحياة اليومية وموضوع الاستهلاك فى المجال السياسى العام وذلك بانخراطها فى الكفاح من أجل المطالبة بتقديم الخدمات وحل مشاكل الاسكان والأراضى. بالإضافة لذلك جذبت الحركة النسائية وحركة السود الأولى الانتباه بعيداً عن الصراع الطبقي وذلك من خلال تكوينها لأشكال جديدة من الهوية الجمعية والتنظيم السياسى .

وفى شيلي حيث أصبحت جمعيات الجيرة أحد أهم مراكز المقاومة ضد العسكريين صاحب الدعوة التي تنادى بالرجوع إلى الديمقراطية تأكيد على أن يسود الأسلوب الديمقراطى المجتمع المدني والعادات الاجتماعية. علاوة على ذلك فقد ارتبط الهيكل غير الهيراركي لتلك الحركات بالأعداد الكبيرة من النساء التي شاركت فيها سواء كعضوات أم كزعمات: وقد استخدمت روزا ماريا ألفارو مصطلح maternidad social لتصف جمعيات الجيرة التي تقودها النساء. ولذلك فعلى عكس الافتراضات النسائية الأوروبية عن دور الأسرة يصبح الدور التاريخى للأسرة هنا ذا معنى لدرجة اعتبار الأسرة جزءاً من الحركة الاجتماعية من ناحية بنائها التنظيمى كأساس للأمل الدافع فى المستقبل^(١١٦).

وربما كان أحد أهم إسهامات الحركات الاجتماعية الجديدة تكوين ثقافة سياسية جديدة تجلت فى مفهوم أوسع للديمقراطية ومناهج جديدة للمقاومة السياسية

واستلزمت أشكال جديدة من التنظيم والفعل الثقافي^(١١٧). ومن الأمثلة اللافتة للنظر عن الثقافة الشعبية بوصفها وسيلة للمقاومة عبرت عن نفسها بلغة معارضة وأيضاً بمحاولتها تحويل الخبرات الشخصية للفقد والانفصال والفقر المدقع إلى شهادات على الأحداث السياسية، من هذه الأمثلة الـ arpilleras وهي ذلك الخليط من الصور التي أنتجتها مجموعات من نساء الطبقة العاملة في شيلي في فترة حكم بينوشيه التي اتسمت بالديكتاتورية العسكرية فباستخدام قصاصات القطن والصوف لخلق صور تعد من الحياة اليومية يبدو الشكل الرقيق الطفولي arpilleras متناقضاً للغاية مع محتواها. فتلك الأعمال تصور الأقارب الذين ينتظرون رؤية ذويهم على أبواب مراكز الاعتقال الكبيرة. وتصور الموتى من المدنيين الذين تم وضعهم في شاحنة تتبع الجيش في يوم الانقلاب العسكري ومناظر للمطابخ التي تقدم الطعام بالمجان في مدن الاكواخ ومناظر خيالية عن عودة الأقارب المفقودين إلى ذويهم وعن حياة الوفرة بدون جوع أو حزن.

لقد ظهرت الـ arpilleras كنتيجة لتكوين لجنة أقامتها الكنيسة الكاثوليكية بهدف شجب انتهاكات حقوق الإنسان ومساندة عائلات الآلاف الذين اختفوا في فترة حكم الديكتاتوريات العسكرية في أمريكا اللاتينية. لقد مولت الكنيسة الورش بشرائها الـ arpilleras ثم إرسالها للخارج ليتم بيعها مما يوفر دخلاً ونوعاً من الاستقلال المالي لمنتجى الـ arpilleras. وقد أقامت اللجنة أيضاً مطابخ عامة في مناطق الضواحي التي تعاني من الصعوبات نتيجة للإجراءات المالية الاقتصادية للمجلس العسكري الحاكم في شيلي. وفي عام 1974 كونت اللجنة رابطة عائلات المسجونين والمفقودين وتكونت هذه الرابطة أساساً من النساء اللاتي نظمن أشكالاً من المعارضة تتميز بمحتواها الرمزي وقوتها الرمزية ومن الأمثلة على ذلك قيام سيدات الرابطة بتقييد أنفسهن في السور الذي يحيط مبنى الكونجرس الوطني وهن يحملن صور أقاربهم الذين اختفوا (لوحة 9) أيضاً في عام 1978 كونت الرابطة سلسلة بشرية ربطت ما بين العاصمة سانتياجو وبين منجم استخدم كمقبرة جماعية ضمت جثثاً محروقة جزئياً لفلاحين اختفوا من قبل. ومن الأفعال الأخرى التي عبرت عن المعارضة تطوير جدران أحد مراكز التعذيب المشهورة في سانتياجو بقماش أبيض تم رشه بطلاء أحمر تعبيراً عن دم من اختفوا وكتبت عليه أسماء الأشخاص الذين عذبوا حتى الموت في ذلك المركز. إن السمة

المشتركة بين تلك الأشكال من الفعل الجمعى وبين الarpilleras هى استخدام الاستعارات الشخصية لمواجهة عدوان الدولة: صور من اختفوا والتي تؤكد حقيقة غيابهم أو موتهم، السلاسل البشرية التى تشير إلى قوة التواصل وأهميته، قطع من القماش الملون تمت خياطتها يدوياً بأسلوب رقيق^(١١٨).

فى المجتمعات التى تتسم بتقسيم العمل على أساس النوع حيث ينظر إلى العنصر النسائى بوصفه ذا مكانة أدنى يتم الحفاظ على السيادة الذكورية فى الثقافة من خلال الحط من قدر الأنوثة ومن قدر مجالات الحياة التى ترتبط بها من جسد، وأشياء شخصية، وأعمال منزلية. وفى تلك المجتمعات التى تتسم بالسيطرة الذكورية يتم وضع المشاعر بصفة عامة - ومشاعر الضعف والتبعية والهشاشة بصفة خاصة - فى مرتبة هامشية من سلم الاهتمامات وذلك فى سياق من سيطرة الثقافة الذكورية والتى تولى من قيمة السيادة والسيطرة فوق أى شىء وفى ظل هذه الظروف التى عملت فيها منتجات أعمال الarpilleras يجب أن يُحسب لهن كنساء أنهن نجحن فى كشف الحقيقة الخفية للنظام هذا على الرغم من النظرة السائدة للنساء فى أمريكا اللاتينية بوصفهن أمهات فى المقام الأول وبالتالى يقعن فى مرتبة هامشية بالنسبة للمؤسسات المركزية والذكورية والخطاب العام للدولة ومن خلال استخدام اللغة الهامشية المعبرة عما هو شخصى وعن الحزن والارتباط العاطفى والأمل تم استعادة تلك الحقيقة التى تم طمسها. فبينما خضعت كل أشكال المعارضة العامة للرقابة شهدت الأعمال المطرزة لصانعات الarpilleras التى تبدو غير ضارة وأنثوية على الأحداث اليومية وذلك من خلال تأريخها وتعليقها بأسلوب يشبه رواية الشعر الشفهى على الاضطهاد الذى عانى منه المواطنون والصعوبات التى مروا بها، كما أن تلك الأعمال عبرت عن إيمانها بإمكانية وجود أشكال أخرى من الوجود الإنسانى. فمن كلمات إحدى صانعات أعمال الarpilleras «إننى أضع شمساً ضخمة فى كل أعمال لى ؛ لأننى حتى وإذا لم أحصل على كوب شاي لى لا أفقد إيمانى أبداً»^(١١٩).

ويوضح جاي بريث Guy Brett من خلال دراسته عن الأسلوب الذى تكتسب من خلاله خبرة الناس فى التاريخ الحديث شكلاً مرئياً، يوضح كيف نقلت أعمال

الarpilleras ذلك الإيمان إلى الآخرين وكيف حولته إلى مقاومة: إن تصوير الأشياء العادية للحياة اليومية بتفاصيل تشي بحب تلك الأشياء- الأشجار، المزهريات، أدوات المطبخ، داخلات المنازل، الطعام- يشكل مقاومة ضد تجريد الإنسان من إنسانيته، ويعد ذلك التصوير مع صورة جبال الأنديز «التي تعلو على مدينة سانتياجو والتي تمتد على مدى ألفي كيلومتر بطول شيلي يعد كل منهما من أهم ملامح المنطقة ورمزاً للعظمة والبشرى اللتين تتجاوزان الوجود الخائق الطاحن الذي فرضه النظام الاجتماعي الحالي»^(١٢٠). وخلال عملية إنتاج أعمال الarpilleras ظهرت قيم جمالية جديدة فقد شاع في أمريكا اللاتينية استخدام الصوف والقماش لحياكة أعمال الtapestries والألحفة والسترات المرقعة^(١٢١). وفي شيلي اكتسبت الأعمال المطرزة لنساء قرية الصيادين الساحلية Isla Negra اعترافاً قومياً من خلال كتابات الشاعر بابلو نيرودا ومن خلال أعمال المغنية الشيلية فيوليتا بارا Violeta Parra التي طورت تقنية التطريز تلك في أعمال الTapestries التي كانت تقوم بحياكتها ومع ذلك أدى استخدام تلك التقنيات خارج سياقها التقليدي إلى تحولها إلى رموز قوية. ونتيجة للتأثير التحويلي الذي نتج عنه الفصل بين الشكل والمحتوى يصدم المشاهد عندما يدرك المعنى الحقيقي الذي تعمل على تصويره أعمال الarpilleras. علاوة على ذلك أدى صنع هذه الأعمال من مواد تستخدم في الحياة اليومية لصانعاتها- قطعة قماش من تنورة، خصلة شعر- إلى تدعيم صلتها بكل ما هو شخصي وبالجسد وذلك من خلال ربطها بين الفن والحياة بأسلوب مباشر جداً.

ومن خلال استخدام الاستعارات الشخصية في الكفاح ضد الديكتاتورية العسكرية ساهمت صانعات الarpilleras بالاشتراك مع العديد من المنظمات النسائية التي ظهرت في تلك الفترة في تنمية مفهوم جديد للديمقراطية والسياسة لقد أدت مشاركة النساء كمهات وزوجات وأخوات- في استراتيجيات البقاء وحركات المقاومة إلى وضعهن في مكانة مختلفة عن ذي قبل: لقد دخلت تلك النسوة في معترك السياسة كنساء تحركهن في الأساس ارتباطاتهن العائلية، لقد دخلن المجال السياسي العام فقط ليوواجهن النظام الذي يحيلهن إلى أجواء الصمت أجواء العمل المنزلي. ومن ذلك التناقض نشأت فكرة المطالبة بالمشاركة على قدم المساواة مع الرجال في معارضة

النظام العسكرى ومن ثم فقد كشف نمو السياسات النسائية وتركيزها على إضفاء الطابع الديمقراطي على الحياة اليومية والعلاقات بين النوعين، كشف ذلك عن الارتباط بين الحكم العسكرى وبين إنتاج ثقافة شمولية تحكم العائلة وتخضع المرأة^(١٢٢). وفى فترة تولى حكومة الوحدة الشعبية فى عهد الليندى ساهمت النساء بنشاط فى العمل فى منظمات الطبقة العاملة دون مراجعة أحوال خضوعهن فى المجتمع وفى الحقيقة إن أحد الأسباب المهمة التى أدت إلى إضعاف الليندى هو فشل اليسار فى تضمين تجربة المرأة كجزء من مشروعه الاشتراكى وكان هذا الفشل أحد الأسباب التى دفعت النساء إلى مساندة اليمين ومساندة استراتيجياته لتقويض الحكومة. لقد أدى تسييس الحياة اليومية من خلال مقاومة الحكم العسكرى إلى إدراك الحاجة إلى مفهوم أوسع للديمقراطية يشمل كلاً من النوع gender والسياسات الثقافية .

هوامش الفصل الثالث

- (١) الشعبية "كانت موضوع جدل كبير. انظر، Ernesto Laclau, 'Towards a theory of populism', Politics and Ideology in Marxist Theory, London 1977.
- (٢) آثار هذه النقطة Jose Martí في مقالته المعنون 'Nuestra America', in Obras completas, La Habana 1963-65.
- (٣) انظر Antonio Gramsci, Selections from Prison Notebooks, London 1971.
- (٤) Leon Enrique Bieber, En torno al origen historico e ideologico del ideario nacionalista populista latinoamericano, Berlin 1982, p. 27.
- (٥) المصدر السابق. S. p.
- (٦) Victor Raul Haya de la Torre, La Defensa Continental, Lima 1967, p. ٧-.
- (٧) Bieber, p. 45.
- (٨) أعميد إنتاج الصورة في. Steve Stein, Populism in Peru, Wisconsin 1980, p. 177.
- (٩) Stein, p. 164.
- (١٠) المصدر السابق. pp. 207, 212.
- (١١) كما يشير البرتوفلورس جالندو في فان ماريا تيجوى شخصية رائدة في النظرية الماركسية، إذ عرفت La asonia de Maria Mariategui كتابات ماركس عن نمط الإنتاج الآسيوي في وقت متأخر عن ذلك.
- (١٢) Alberto Flores Galindo, La agonía de Mariategui, Lima 1982, p. 31.
- (١٣) المصدر السابق. p. 50.
- (١٤) Gramsci, pp. 130-31.
- (١٥) المصدر السابق. pp. 19-20.
- (١٦) Jose Carlos Mariategui, 'El hombre y el mito', in El alma matinal, Lima 1959, p. 18.
- (١٧) المصدر السابق. pp. 19, 22.
- (١٨) L' He vivido en l ano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, Lima 1985.
- (١٩) Gramsci, p. 126.
- (٢٠) المصدر السابق. p. 129.
- (٢١) Mariategui, p. 21.
- (٢٢) المصدر السابق. p. 56.
- (٢٣) Bieber, p. 45.
- (٢٤) Jean Meyer, La révolution mexicaine, Paris 1973, p. 282.

- Jean Meyer, *The Cristero Rebellion: the Mexican People Between Church and State*, 1926-1929, Cambridge 1976, p. 181.
- Jose Revueltas, *El luto hr-mano*, Obra Literaria, Mexico 1967, Vol. 1, p. 274. (٢٦)
- John Womack, *Zapata and the Mexican Re-ol-Ition*, London 1969. انظر. (٢٧)
- Gonzalez Casanova, *El estado y los partidos politicos en Mexico*, Mexico 1981, (٢٨) p. 121.
- (٢٩) المصدر السابق. 3-122 pp.
- (٣٠) المصدر السابق. 128 p.
- (٣١) المصدر السابق. 134 p.
- Nestor Garcia Canclini, 'Las politicas culturales en America Latina', Part 2, Uno- (٣٢) ma'suno, No. 303, 10 sept. 1983, p. 6.
- Sergio Zermeno, 'El fin del populismo mexicano', Nexos, No. 113, may 1987, p. 35. (٣٣)
- Carlos Monsivais, 'Notes sobre el Estado, la culture nacional y las culturas popu- (٣٤) lares Mexico', Cuadernos Politicos, No. 30, oct.-dic. 1981, p. 35.
- M.K. Vaughan, *The State, Education and Social Class in Mexico, 1880-1928*, De- (٣٥) kalb 1982, p. 138.
- (٣٦) المصدر السابق. 5-144 pp.
- (٣٧) المصدر السابق. 41-140 pp.
- Alistair Hennessy, 'Artists, Intellectuals and Revolution: Recent Books on Mexi- (٣٨) co', *Journal of Latin American Studies*, Vol. 3, No. 1, p. 76.
- Obra Completa, Rio 1962, p. 357. English translation, *The Psychiatrist and Other (٣٩) Stories*, Berkeley 1963.
- (٤٠) المصدر السابق. 352 p.
- (٤١) ان أعمال فرويد ولا كان المهمة جدا في هذا السياق تنحو نحو نزاع عملية الهوية من سياقها التاريخي. انظر
- J. La planche and J-B. Pontalis, *The Lansnage Of Psy che analy sis*, London 1980 , pp.205-8
- Octavio Paz, *Posdata*, Mexico 1970, p. 107; see also p. 40. (٤٢)
- (٤٣) انظر جرامشي، صفحات (٦-١٠) حول المثقفين الذين يعدون متخصصين في تقنيات التنظيم والسيطرة المنشورة في المجتمع بأسره. انظر أيضا..
- Roderic Camp, *Intelle chuals and the State in Twenbeth Century Mexico*, Austin 1985.
- Roger Bartra, *La joula de la melancolia*, Mexico 1987, p. 17. (٤٤)
- (٤٥) المصدر السابق. 150 p.
- (٤٦) لوجهة نظر إيجابية لأفلام كانتينفلاس الأولى، انظر...
- "Instituciones: Cantinflas. Ahi estuvo el detalle", in Carlos Monsivis, *Escenas de pudory livi andad*, Mexilo 1988, pp. 77-96.

- (٤٧) p. 26 انظر على سبيل المثال
- (٤٨) Monsivais, 'Notes sobre el Estado', p. 33.
- (٤٩) المصدر السابق، p. 34.
- (٥٠) المصدر السابق، p. 40.
- (٥١) Her Hasta no verse, Jesus mio 4 الفصل
- (٥٢) Roberto Schwarz, Que horas sao, Sao Paulo 1987, p. 33.
- (٥٣) المصدر السابق، p. 32.
- (٥٤) F. Welfort, O populismo na política brasileira, Rio de Janeiro 1978, p. 71.
- (٥٥) Getulio Vargas, 'A campanha presidencial', quoted in Octavio Ianni, O colapso do populismo no Brasil, Rio de Janeiro 1971, p. 161.
- (٥٦) انظر :
- Vivian Schelling, Culture and Underdevelopment in Brazil (1920-1968): Mario de Andrade and Paulo Freire, University of Sussex 1984, p. 214
- لناقشة الأصول النظرية لطروحة الدكتوراة
- Schwarz, p. 46. (٥٧)
- Mario Vargas Llosa, 'El elefante y la culture', in Contra viento y marea, Barce-lona 1986, Vol. 2, pp. 313-22. (٥٨)
- Renato Ortiz, Cultura brasileira e identidade nacional, Sao Paulo 1985, p. 71. (٥٩)
- (٦٠) النقد لأورتيز. انظر pp. 72-4.
- Paulo Freire, Culture: Action for Freedom, 1970. (٦١)
- Ianni, p. 208. (٦٢)
- Alberto Ciria, Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955, Buenos Aires 1983, p. 275. (٦٣)
- (٦٤) المصدر السابق، p. 72.
- (٦٥) المصدر السابق، p. 310.
- (٦٦) المصدر السابق، pp. 223-4.
- (٦٧) المصدر السابق، p. 285.
- (٦٨) المصدر السابق، p. 219.
- Nestor Garcia Canclini, 'Las políticas culturales en América Latina's Part 2, (٦٩) Unomásuno, No. 303, 10 sep. 1983, p. 6.
- Silvia Sigal and Eliseo Verón, 'Peron: discurso político e ideología', in Alain Rouquie, ed., Argentina, hoy, Mexico 1982, pp. 190-91. (٧٠)
- Ciria, pp. 76-7. (٧١)
- (٧٢) المصدر السابق، pp. 279, 291.
- (٧٣) المصدر السابق، p. 282.
- Paul Virilio, Speed and Politics, New York 1986. (٧٤)

- Beatriz Sarlo, 'Argentina 1984: la culture en el proceso democratico', Nueva So- (v٥) ciedad,
- Josefina Ludmer, El genero y el espacio: un tratado sobre la patria, Buenos Aires (v٦) 1988, pp. 31-41.
- Ernesto Laclau, 'Towards a Theory of Populism', in Politics and Ideology in Marxist Theory, London 1977, p. 167. (v٧)
- Juan Carlos Portantiero and Emilio de Ipola, 'Lo nacional popular los populismos (v٨) realmente existentes', Nueva Sociedad, No. 54, 1981, p. 7. 1986.
- Quoted in Peter Marshall, Cuba Libre: Breaking the Chains? London 1987 p. 32. (v٩)
- Keen and Wasserman, A Short History of Latin America, Boston 1984, p. 46. (٨٠)
- انظر (٨١)
- David Hodges, The Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution, Austin 1986.
- انظر (٨٢)
- Sandino's 'Manifesto of Light and Truth' in El pensamiento vivo de Sandino, ed. Sergio Ramirez Mercado, 5th edition, San Jose 1980.
- D. Hodges, pp. 75-9. (٨٣)
- Quoted in James Dunkerley, Power in the Isthmus, London 1988, p. 294. (٨٤)
- المصدر السابق. (٨٥) p. 281.
- (٨٦) في هذا السياق يجب التذكير بأن تدريب الحرس الوطني كان مصحوباً بتمرينات على الاستجابة للنداء، تتكرر كالتالي: "من عدو الحرس؟" "الشعب" "من أبو الحرس؟" "سوموزا" عاش الحرس. "مات الشعب". مقتبس في
- George Black, The Triumph of the people, London 1981, p. ss.
- Sergio Ramirez speaking in a television documentary for Channel 4, The Making (٨٧) of a Nation, by Marc Carlin.
- Daniel Ortega, 'La Revolucion es creatividad y imaginacion, in Hacia una politica (٨٨) cultural de la revolucion Sandinista, Managua 1982, p. 87.
- Comandante Bayardo Arce in 'E1 difícil terreno de la lucha: lo ideologico' انظر (٨٩) Hacia una politica cultural.
- Ernesto Cardenal, 'La Cultura: los primeros seis meses' in Hacia una politica cul- (٩٠) tural.
- Sergio Ramirez, 'Los intelectuales y el futuro revolucionario, in Hacia una politica (٩١) cultural, p. 127.
- George Black & John Bevan, The Loss of Fear Nicaragua Solidarity Campaign- (٩٢) pamphlet, London 1980.

(٩٣) انظر

R. Pring Mill, 'Convirtiendo la oscurana en claridad', أيضا 'The Role of Revolutionary Song- a Nicaraguan assessment' in Popular Music 6/2, 1987.

(٩٤) انظر

Carlos M. Vilas, The Sandinista Revolution, New York 1986.

(٩٥) انظر

G. Black, The Triumph of the People; Ernesto Cardenal, 'La democratizacion de la culture', in Hacia una politica cultural.

(٩٦) انظر

Robert Pring Mill, 'The Workshop Poetry of Sandinista Nicaragua', in Antilia, Vol. 1., 1984, No. 2.

Junto al fogon te bese

(٩٧)

los dias que llegue a verse.

Despues me dijeron

que te habias ido a la montana a combatir

y no te volvi a ver

haste aquella tarde

que venias de Leon con el pantalon verdeolivo

Y a camisa roia.

Te vi hermosa

mientras caminabamos por la carretera que va de Pueblo Nuevo. Junto al fogon me besaste y me dijiste que queries ser guerrillera del FSLN

De nuevo no te he vuelto a ver No se donde estas Eufemia.

Jose Antonio Rodriguez from the Esteli Workshop, in Poesia Libre, No. 7, Managua n.d.

(٩٨) انظر

J.A. Weiss, 'The emergence of popular culture' in S. Halebsky and J.M. Kirk,

Cuba Twenty Five Years of Revolution 1959-1984, New York 1985.

(٩٩) انظر

Marshall, Cuba Libre.

Quoted in Julianne Burton, 'Film and Revolution in Cuba' in S. Halebsky and (١٠٠)

H.M. Kirk, Cuba: Twenty Five Years of Revolution, p. 151.

Marshall, Cuba Libre. انظر (١٠١)

Quoted in D. Hodges, The Intellectual Foundations of the Nicarayuan Revolu- (١٠٢)

tion, p. 281.

(١٠٣) المصدر السابق، p. 260.

- Ernesto Cardenal, 'La democratizacion de la culture', p. 255. (١٠٤)
- Carlos M. Vilas, 'What Went Wrong' in *NACLA, Report on the Americas*, انظر (١٠٥)
June 1990.
- James Dunkerley, 'Reflections on the Nicaraguan Election', *New Left Review* (١٠٦)
182, July/August 1990.
- C. Vilas, 'What Went Wrong', p. 15. (١٠٧)
- Marie-Chantal Barre, *Ideologias indigenistas y movimientos indios, Mexico* (١٠٨)
1983, p. 8.
- Efrain انظر 'Discurso en el politeama', in *Sus mejores pa-inas*, Lima n.d., p. 26. (١٠٩)
- Kristal,
The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru
1848-1930, New York 1987.
- Barre, pp. 34, 61. 1965, pp. 44-50. (١١٠)
- Sebastian Salazar Bondy, 'La evolucion del llamado indigenismo', *Sur*, mar.-abr. انظر (١١١)
- Barre, p. 297. (١١٢)
- Hector Diaz-Polanco, 'Neocindipenismo and the Ethnic Question in Central (١١٣)
America', *Latin American Perspectives*, Vol. 14, No. 1, Winter 1987, pp. 90-91, 96.
- (١١٤) النقاط السابقة أثارها روبريجو مونتويا في محاضرة ألقاها حول الثقافة والهوية والسياسة في معهد
الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن في ١٦ مايو ١٩٩٠.
- In 'Los nueve monstruos', *Poemas Humanos*. English translation: Clayton Esh- (١١٥)
leman, Cesar Vallejo: the Complete Posthumous Poetry, Berkeley 1978.
- Quoted in Jesus Martin-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, p. 216. (١١٦)
- انظر (١١٧)
- Ilse Scherer-Warren and Paulo J. Krischke, eds, *Uma revolu-ao no cotidiano?, Os
novos movimentos sociais na America do Sul*, Sao Paulo 1987.
- M. Agosin, *Scraps of Life*, London 1987. (١١٨)
- أقتبست من المصدر السابق, p. 83. (١١٩)
- G. Brett, *Through our own Eyes*, London 1986, p. 47. (١٢٠)
- M. Agosin, *Scraps of Life*. (١٢١)
- انظر (١٢٢)
- Patricia M. Churchryk, 'Feminist Anti-Authoritarian Politics: The Role of Women's Or-
ganizations in the Chilean Transition to Democracy', in *The Women's Movement in
Latin America*, ed. Jean Jacquette, Unwin Hyman, Boston 1989.

الفصل الرابع

الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة

إحدى المشاكل التي تواجهنا عند استخدام تقابل مثل «الشعبي» ضد «الرفيع» هي استدعاء تقابلات أخرى مثل المبتذل ضد المهذب ، ملوث ضد نقي، إلخ. ونتيجة لذلك، يصبح المجال الثقافي بأكمله عرضة للاستقطاب بسبب هذه التقابلات التي تبدو متماثلة. ومع ذلك، فهذا التماثل ظاهري فقط : فهو ينتج عن طريق صنع تقابل مثل رفيف ضد وضع من خلال فرض أو وضع كل شيء في داخل فئة أو أخرى. وفي نفس الوقت، النزعة هي أن تصنف هذه التقابلات مع بعضها البعض إلى أن يصنعوا شبكة ثقافية متكاملة فتتجاوب التقابلات مثل رفيف/ وضع، إنسان/حيوان، أليف/همجي وغيرها مع بعضها البعض. والتفكير بهذه الطريقة يعني تجميد المجال الثقافي وحذف ما هو انتقالي، مهجن، متعدد، أو غامض. أي تجاهل حقيقة إن هذه التقابلات القطبية ما هي إلا «نقاط فصلية في عملية التكوين»^(١).

والمعجم الذي يضع الرفيع مقابل الوضع وغيرها من التقابلات هو معجم تراتبي، وبالمعنى التاريخي يكون قد أكد وعزز الضوابط المهيمنة التي مارسها الطبقات البرجوازية الحاكمة. والطريق الأكثر إغراء للخروج من هذه المشكلة هو عكس المصطلحات، وإثارة الوضع، المبتذل، العامي، الغير متعلم، ضد ادعاءات وصرامة وجمود الثقافة «الكلاسيكية» أو «الرفيعة»^(٢). وقد أصبح هذا الموقف في أشكاله المألوفة الخاصة بالمسيحية الخلاصية الاجتماعية - فكرة أن العالم مقلوب رأساً على عقب، وعبادة الكرنفال كتدمير - أصبح هذا الموقف شائعاً للغاية في الدراسات الثقافية. مثل هذه المتضادات تنتمي لاشارات طويالية (أو هروب، في الواقع) من جانب المثقف، الذي ينحاز بشكل واضح إلى جانب الملائكة - أو في الواقع في هذه الحالة، ناحية الشيطان،

الوضيع، المهمش، وتبقى اللغة التراتبية. ورغم أن هذه التضادات تتوافق مع الرموز التي تستخدمها الجماعات الاجتماعية، إلا أنها لن تنفع كمنهج للتحليل الثقافي. فمعالجة موضوع السلطة على المستوى الرمزي فقط لن تنطبق إلى عملية التفصيل الاجتماعي للسلطة. فإن تنمائي مع المهمشين لا يزيد فهمنا للسلطة الاجتماعية، وفي نفس الوقت، وبمعنى تاريخي عملي، لم تعد التمييزات بين الثقافة الرفيعة والثقافة الوضيعة محددات للطبقات الاجتماعية. ومع الانتشار المتزايد لوسائل الإعلام الإلكترونية، حدثت تحولات في عملية الاستهلاك. فالنزعة في العقود الأخيرة كانت نحو مستودع ثقافي واحد عبر الطبقات الاجتماعية مما أدى إلى أن تصبح الثقافة الشعبية أقل تواجداً كمستودع لمواقف مقاومة رمزية.

وقد قدم كل من ستالبراس Stallybrass ووايت White في كتابهما المفيد *The politics and poetics of transgression* ^(٣)، محاولة نقدية لعملية تجسيد الكارنفال، الأسواق وأشكال أخرى من أشكال الثقافة الوضيعة، مع إشارة خاصة لكتاب باختين. وسياس المناقشة هو الثقافة البريطانية والأوروبية على مدار أربعة قرون، وهناك اختلافات مهمة عند دراسة الثقافة الأمريكية اللاتينية، وهذه نقطة سوف ندرسها لاحقاً. ويذهب كتابهما إلى مدى قصير في نقد هذه الموضة الثقافية، ويوضح خطر البقاء تحت سيطرة المصطلحات وفي الوقت نفسه السعي لتحليل عملياتها. وهكذا فهما ينتقدان عملية تجسيد الوضيعة دون نقد استخدام رموز تصنيفية تراتبية. وبالفعل، يفترضان أن أي نقد يجب أن يظل داخل «إطار الخطاب» هذا. ويجب أن يكون كذلك، بالنظر إلى افتراضهما بأن هذا الخطاب بعينه هو نوع من القواعد الثقافية الأساسية، تتحكم في كل المعاني «إن تقابل الرفيع/الوضيع الموجود في كل واحد من المجالات الرمزية الأربعة - أشكال نفسية، جسد الإنسان، المكان الجغرافي والنظام الاجتماعي - فهو أساس رئيسي لآليات التنظيم والفهم في الثقافات الأوروبية.... الثقافات «تفكر بنفسها» بأكثر الطرق فعالية ومباشرة من خلال الرموز المجمع لتلك التراتببات الأربعة» ^(٤). وبذلك أن تجرد وتعمم المصطلحات بهذه الطريقة يعطيهم صلاية دلالية تخفي دورهم كضوابط مفاهيمية، ضوابط تقلل وتثبت تعددية أي ثقافة. وعمل التاريخ

الثقافى، فى رأينا، هو استعادة هذه التعدديات، وفى نفس الوقت، كشف كيف تم تقليصها. وإحدى الوسائل الأكثر فعالية فى هذه المهمة هى الأعمال الفنية وسوف نستفيد منها لأقصى درجة كما سيتضح لاحقاً.

إن عملية تصفيف التقابلات الضدية، خاصة إذا ما تضمنت تقابل النوع (الجنس) هى تيار حديث مألوف فى مدارس النقد الأدبى والثقافى. فالمجموعة من هذه التصنيفات، خاصة تلك التى تنتمى للنوع، تميل إلى أن تكون مستخدمة كوسيلة تفسيرية شاملة لنص أو مجموعة نصوص، على أساس الافتراض الضمنى بأن تقابلات أخرى سوف تصطف وراءها، ومن الأشياء التى يوضحها كتاب ستاليراس روايت حقيقة أن عملية تصفيف التقابلات المركزية بحيث تتشابه كل مجموعة مع الأخرى، هى إنجاز تاريخى للبرجوازية الأوروبية فى عملية «انتاجهم للمكانة والهوية من خلال إنكار الوضع»^(٥). إن عملية تقسيم الاجتماعى إلى رفيع ووضيع، مذهب ومبتذل، ترسم فى نفس الوقت التقسيمات الموجودة بين الجسد المتحضر والجسد الغريب، بين المؤلف والكاتب المأجور، بين النقاء الاجتماعى والتهجين الاجتماعى^(٦). إن الفعل التاريخى للبرجوازية موجود فى «المعية» التى تقبل دون أى تشكيك، والتى تعتمد على عملية طويلة معقدة لعملية إحلال التجانس اللغوى والثقافى^(٧).

وفى أمريكا اللاتينية، كانت المحاولات لفرض وتعزيز التفكير الانقسامى فى ضوء الرفيع/الوضيع، الداخل/الخارج وغيرها، كانت هذه المحاولات مميزة لأنظمة حكم قمعية، أحدثتها الدكتاتورية التشيلية، وذلك كما تذكر نيللى ريتشارد Nelly Richard^(٨). إن الفضاء الرمضى المتجانس، الذى كان أداة سيطرة الطبقة البرجوازية فى أوروبا، يتسق بشكل أقل فى المجتمعات الأمريكية اللاتينية. ويمكن توضيح أهم الأسباب لهذا الاختلاف كالتالى. لايزال هناك اختلافات كبيرة فى النظام الثقافى والتشفير بين السكان الأصليين، المخلطين mestizos والمجموعات المستغربة. وكنتيجة لذلك، فحتى فى داخل البلد الواحد يتحدث الناس بلغات مختلفة ولا يتشاركون فى نفس التقاليد الخاصة بالتصوير الأيقونى، ولا يفكرون بأنفسهم باعتبارهم لهم هوية واحدة مماثلة. بالإضافة لذلك، هناك تجمعات لتشكيلات اقتصادية مختلفة جداً، ورأسمالية،

وما قبل رأسمالية وإحدى نتائج كل هذه الاختلافات هو أن عملية تشكيل الدول-الامة لم تكن مكتملة.

دعنا نفكر، للحظة، فى حالة البيرو حيث لا يزال السكان الأنديون يحافظون على أشكال الاجتماعيات التقليدية والتي لا تتناسب مع محاولات الجماعات الحاكمة المتتالية لتأسيس دولة-أمة. أحد المشاكل الكبرى كانت العنصرية المزمنة لسلطات الدولة وممثليها. وخلال العقد الماضى، فى أثناء الحرب الأهلية بين الجيش ومحاربى « الطريق المضىء الماوى » The Maoist Sendero Luminoso، تكشف مرة أخرى الأجندة التاريخية غير المقررة التى تعود إلى القرن السادس عشر، وتكشف، فوق كل شئ، فى شكل عنف غير محدود لدولة ضد سكان المناطق الخلفية النائية، وتقدم الأغنية التالية استجابة وتشخيصاً:

عندما تمتلئ أعين الأطفال

بالكره

هل تستطيع أغنيتى أن تظل أغنية ؟

هل تستطيع دموعى أن تظل دموعاً ؟ ..

قطعوا رأس بقرتى

أخذوا جهاز الراديو الذى أملكه

يقولون «أمك مَوْلدة Cholo»

ولايزالون يقولون «يحيا الوطن»

ولايزالون يقولون «يحيا الوطن»^(٩).

ومؤلف الأغنية هو كارلوس فالكونى Carlos Falconi، من مدينة هوامنجا، أياكوشو، والنص مكتوب بلغة الكوشوا Quechua؛ وتعلن الأغنية عن انفصال عالم السكان الأصليين الفلاحين. وإن الكلمات الإسبانية يحيا الوطن "viva la patria" تفشل فى تحقيق الوحدة الاجتماعية. بل على العكس إن تمزيق أى حس مشترك بالمجتمع

يكشف فراغ هذه اللغة من المعنى، تلك اللغة التي استقدمت من مذهب التنوير الفرنسى أثناء فترة التحرر من إسبانيا، والتي تتبنى فكرة المجتمع الوطنى. بالإضافة لذلك، إن كشف لغة الوطنية الحماسية باعتبارها شيئاً هزلياً قد نتج من إحساس أكثر عمقاً بالانفصال. إن الارتباط الأساسى واللازم ما بين الأشياء ومعانيها ووحدة الثقافة مقطوع. فالإمكانية الأكيدة لوجود تبادلية للمشاعر الإنسانية أو التى من الممكن أن تجعل الاجتماعية ممكنة قد تم تدميرها. ما ثمن الأمة؟ ليس هناك رد من قبل أى مجموعة سياسية، ولم يصدر بيان من أى مثقف يقترب من قدرة هذه الأغنية أو أغنيات أندينية أخرى معاصرة على مواجهة وفهم عملية العنف الاجتماعى فى البيرو^(١٠).

إن الرموز الوطنية الحماسية، مثل الأعلام والأناشيد الوطنية، والمستقاة من لغة التصوير الأيقونى الخاص بعملية التنوير الأوروبية، هذه الرموز لاقت نجاحاً متنوعاً فى التغلغل فى وسط السكان الأمريكين اللاتينيين، وذلك حسب تاريخهم المختلف. فإن الحركة الكبرى نحو إحلال التجانس محل التباين، أى اختلاف الانقسامات الثقافية- قد حدث، ليس كما حدث فى أوروبا من خلال التعليم والصحافة، وإنما من خلال صناعة الثقافة ووسائل الإعلام الإلكترونية، وبشكل أساسى فى أثناء الثلاثة عقود الماضية. ولم يكن هناك أى عصر كلاسيكى للبرجوازية- وذلك لاي معنى أنه لم تكن هناك محاولات لتقليدها- كما فى حالة فاسكونسيلوس Vasconcelos فى المكسيك. وبالإضافة إلى عملية تدمير الرموز والذاكرة- أى فصلها عن موقع محدد فى الزمان والمكان- فإن الإعلام الجماهيرى قد أنتج عملية تهجين أدت إلى أن تنتشر العلامات الثقافية عبر الحدود الاجتماعية، العرقية وحدود الدولة- الوطن، وهنا تصبح فكرة الثقافة الرفيعة كمجال منفصل فكرة مستحيلة. ولقد كان مصطلح «ما بعد الحداثة» الذى يستخدمه البعض لوصف هذه الحالة موضع دراسة ومناقشة واسعة فى أمريكا اللاتينية^(١١). وكان هناك درجة من الإجماع على الاقتراح الذى يرى أن تميز حداثـة أمريكا اللاتينية نابع من أنه حدث بدون حداثـة، ونظراً لأن ما حدث فى العقود الأخيرة هو عملية تحديث جزئية ومشوهة، فإن الحديث عن حالة ما بعد حداثـة فى أمريكا اللاتينية يعد أمراً غير ملائم. وفى الواقع هناك حاجة؛ لأن تساهم أمريكا اللاتينية فى الدراسات الثقافية وذلك نظراً لهذه الاختلافات الرئيسية.

وأحد الأشياء الضرورية الخاصة بالمعالجة الأمريكية اللاتينية هو إعادة تعريف الفن، وسوف نستخدم، طيلة الباقي من هذا الفصل، الإبداع الفنى كأداة للتحرى وفحص الانقسامات الثقافية. ويجب تقييم الثقافة الرفيعة فى أمريكا اللاتينية باعتبارها *Cultura ilustrada, erudita, letrada* (ثقافة متنورة، واسعة المعرفة، متعلمة)، وهذه مصطلحات تنطوى على تقابلات يصعب تعريفها وإن كانت تتسم بصفة عامة بعدم المعرفة والتعليم. وقد استخدمت الثقافة الرفيعة فى الفن كعلامة مميزة رئيسية، مع الحكم بأن المنتجات الجمالية للقطاعات الشعبية لا ترقى لمستوى الفن.

وفى الواقع، لقد تم إنكار مصطلح «الجمالى» على أعمال الفن الشعبى، نظراً لانغماسها فى الطقوس ولاستخداماتها الأخرى. وهكذا، فمن الواضح أن التقابل ثقافة رفيعة/ثقافة شعبية ليس تقابلاً متماثلاً أو متجانساً، وإن عكسه لن يساعد فى التخلص من التشوه الذى يولده.

وأحد الحلول التى يفضلها ميركو لاور *Mirko Lauer*، هو تجنب استخدام كلمة فن على الإطلاق عند الإشارة إلى المنتجات المحلية للسكان الأصليين^(١٢). والخطر هنا هو أن هذه المنتجات تظل إلى حد ما مجردة من الأهلية، فى حين أن الحاجة هنا هى تحدى مصطلحات التعريف السائدة. خصوصاً وأن هناك صعوبة فى الدفاع عن جماليات هذه الأشياء إذا لم نسماها فناً. ويدعو الناقد الباراجوانى تيسيو اسكيوار *Ti- cio Escobar* إلى استراتيجية مختلفة، ويصمم على استخدام مصطلحى الفن المحلى والفن الشعبى، وذلك لأنهما يرفضان الاستخدامات المهيمنة حالياً لكلمة فن. فالتقابلات المفاهيمية التى أصبحت سائدة فى أوروبا تفك ما هو متوحد فى الفن المحلى والشعبى: «هناك إزواج معينة من التقابلات التى نشرتها نظرية الفن (مثل نافع-جميل، الفن-المجتمع، الشكل-المحتوى، الجمالى-الفنى، إلخ). هذه التقابلات المعينة لا يمكن تطبيقها ببساطة على واقع لا يقدم عناصر منفصلة لتأكيد وتعزيز هذه التقابلات»^(١٣). إن عملية فرض تقابلات غير مناسبة تتضمن فكرة الثنائية التراتبية للفن مقابل الحرفية *artesanía*، الناشئة من افتراضات متعلقة باستقلالية الشكل باعتباره محدداً لخبرة فنية حقيقية وأصيلية. «هناك افتراض بأن كلمة فن تنطبق على سلسلة من الظواهر الثقافية التى يهيمن فيها الشكل على الوظيفة وبشكل فيها جمالاً منفصلاً يدرس بحد

ذاته، وذلك مقابل المشغولات الحرفية *artesanias* أو الفنون الصغيرة *minor arts* التي يسود فيها الاستخدام أكثر من الجوانب الشكلية»^(١٤). وتعود فكرة أن العمل الفني منحة إلى البرنامج التنويري الذي هدف إلى تحقيق استقلالية النشاطات الثقافية المختلفة، مع استقلالية الشخص الفرد، وقد تلت هذه الأفكار صياغة كلاسيكية في فلسفة كانت Kant.

إن كلمة فن، كما يذكر بورديو Bourdieu تم وضعها داخل «جزيرة مقدسة معارضة بشكل منظم ومفاخر لما هو دنيوى ولعالم الإنتاج اليومي... مثل علم اللاهوت في الحقبة الماضية»^(١٥).

ومرة أخرى، يتعامل المرء مع افتراضات تتطوى على ظروف اجتماعية لا تتواءم مع حالة أمريكا اللاتينية. فإذا ما افترض المرء أن الوظيفة الجمالية هي عامل مميز في الفن، إذن سيستبعد الفن الشعبي، وذلك نظراً للالتحام القوى ما بين «الوظائف الطقسية، الجمالية، الدينية، السياسة وحتى المضحكة»^(١٦). إن الوظائف غير الجمالية تجعل المشغولات الحرفية *artesanía* في مرتبة أقل من الفن «الحقيقي». ومع ذلك، عند فحصها بدقة، نجد أنها تعبر عن أنماط معينة من الاجتماعية والتوليف الثقافي وليس عن صفات دونية للشئ الفني. والمثال المتطرف هنا هو الاحتفال الطقسي المحلى الذي «باعتباره التكتيف الأقصى للخبرة الجمعية المجتمعية، يعد ذروة الفن المحلى الأصلى؛ ففي الطقس تتمازج وتتكتف التجليات الجمالية المختلفة (العناصر البصرية، الرقصات، الموسيقى، والتمثيل). إنه فن شامل بالمعنى الحالى للكلمة»^(١٧).

واهتمام تيسيو أسكوبار Ticio Escobar الأساسى ينصب على دراسة الثقافات الشعبية الريفية. إذ إنه إذا ما اتجه المرء صوب الثقافة المدنية الجماهيرية، فإن فكرة استقلالية الفن في مقابل الممارسات النفعية سوف تكون غير مناسبة في أمريكا اللاتينية. فبالإضافة إلى الأدب، الذى كان من بين الأشياء التى ساعدت على وجود هذه الاستقلالية أو على الأقل الشكل الأيديولوجى لها في أوروبا في القرن التاسع عشر، كان هناك أيضاً تزايد ضخم في التعليم وتوسع كبير في سوق الكلمة المطبوعة. وقد مكن كل ذلك الكتابة الأدبية من أن تصبح نشاطاً ذاتى الدعم وأن تشغل نطاقاً محدوداً

داخل نظام التعليم المعمم، وكذلك تمكن الكاتب من أن يسكن فى برج عاجى منفصلاً عن ابتذال الثقافة الجماهيرية. ولكن فى البرازيل فى القرن التاسع عشر، والمثال ينطبق على باقى دول أمريكا اللاتينية، لم تنشأ مثل هذه القطبية- فنظراً لهشاشة الرأسمالية ومحدودية التعليم، ظل السوق الثقافى محدوداً. ولم تكن المواجهة بين الثقافة المتعلمة والجماهيرية (مثلاً فى ضوء الصحافة والكتابة الأدبية) محددة بوضوح مثلما كانت فى أوروبا. وفى نفس الوقت، لم تكن الأنماط المختلفة للأعمال الذهنية الثقافية منفصلة، أى أن السياسة ودراسة المجتمع كانتا متضمنتين فى الأدب. وقد تقلصت حدة عدم استقلالية الأدب بالمقارنة مع خطابات أخرى قرابة الأربعينيات، وبالتحديد عندما أصبح التقسيم الاجتماعى للعمل واستقلالية المهن وكذلك البنية التحتية الرأسمالية، عندما أصبح كل ذلك متماسكاً^(١٨).

وقد أصبحت الاختلافات المشار إليها محل دراسة التاريخ الأدبى والنقد الأدبى، وكانت النزعة السائدة هى وضع الأدب الأمريكى اللاتينى الحديث داخل عملية «اللاحاق» بالنموذج الأوروبى للاستقلالية والاحترافية. وهذا الرأى يرى أن ما يدعى «ازدهار» الرواية الأمريكية اللاتينية فى الستينيات والسبعينيات يعتبر الإنجاز النهائى «للنضج». وهذا الاتجاه الذى لايزال سائداً فى وسط الأكاديميين والنقاد الأوروبيين، ساد أيضاً حتى وقت قريب وسط النقاد الأمريكيين اللاتينيين. فافترض أن الأدب الأمريكى اللاتينى موجود للتنافس مع الأدب الأوروبى يعتبر تناولاً غائياً : فهو لا يستطيع تفسير الإنتاج والاستقبال الفعلى لأدب هذه المنطقة. إن التطور القوى للنقد الأدبى الأمريكى اللاتينى على مدار العقدين الأخيرين يعكس النزعة لفرض النماذج المتمركزة حول أوروبا وبالتالي التعتيم على الاختلافات. وقد قدمت أنجيل راما Angel Rama، إحدى رائدات النقد الأدبى الأمريكى اللاتينى، رؤية جديدة ومضادة لهيمنة للمصطلح النقدى «تناص» "intertextuality".

ونظراً لأنه يشير بشكل عام إلى الإشارة والاصداء التى تربط نصاً بنصوص أخرى، فإن المصطلح استخدم لتجريد الأعمال الأدبية الأمريكية اللاتينية من تاريخيتها

وذلك بوضعها فى مجال إشارات ومرجعيات أدبية أوروبية وشمال أمريكية. وقد أعطت رامبا Rama المصطلح انعكاساً استراتيجياً، وذلك بالكلام عن التناص مع الأدب الأوروبي أو التناص مع الثقافة الأمريكية اللاتينية، كبدائل تحتاج لمواجهة النقد^(١٩).

الأدب والوطن

إن النزعة لخلط ما كان فى أوروبا يعد خطابات ثقافية منفصلة تتمثل فى كتاب سارمينتو Sarmiento المعنون Facundo (1845)، ويعد هذا النص من النصوص العظيمة المؤسسة لأدب أمريكا اللاتينية. ومحط اهتمام الكتاب هو عملية تشكيل الأرجنتين لتكون وطناً حديثاً، وقد كتب الكتاب لصالح وحدة الوطن، ولتكون بوينوس آيريس قوة التحديث المركزية، وضد الفيدرالية، الشبح الذى أرق الليبراليين طيلة القرن التاسع عشر خوفاً من التفكك والفوضى. وقد ظل هذا النقاش، المركزية ضد الفيدرالية، أهم النقاشات فى التاريخ السياسى لأمريكا اللاتينية بعد الاستقلال والذى اهتم به بوليفار بالغ الاهتمام. ولكن هذا النقاش يضيف بعداً جديداً، فبوضع الأرجنتين داخل خطاب كولنially يجعل من قدر الرأسمالية أن تسيطر على «الهمجية» فى أفريقيا، آسيا، والشرق الأوسط، يحاول فاكوندو Facundo جعل الحضارة والبربرية أساس مجموعة من المقابلات التراتبية، وفى هذه الحالة، أى حالة تعزيز وتأكيد الحدود الثقافية، تصبح المدن «استمراراً لأوروبا» بينما تهدد المناطق الريفية الداخلية بإذابة المبادئ الأساسية للوحدة والترابط الاجتماعى^(٢٠).

ويمكن الحصول على نمط التقابلات التراتبية التى تعضد الحدود الثقافية من خلال الاستبيانات التى أرسلها سارمينتو Sarmiento إلى مناطق ريفية متنوعة والتى صممت لقياس مدى انتشار فكرة «التنوير» (Las Luces). المحادث فى الحوار التالى شخصية محترمة ومرموقة:

س: كم عدد المواطنين المرموقين فى [مدينة لاريوخا Larioja]؟

ج: فى المدينة يوجد حوالى ستة أو ثمانية.

س: كم عدد المحامين الذين يمارسون مهنتهم هنا؟

ج: لا يوجد.

س: كم عدد الأطباء الذين يزورون المرضى؟

ج: لا يوجد.

س: كم عدد الرجال الذين يرتدون ملابس صباحية (Frac)؟

ج: لا يوجد^(٢١).

من الواضح أنه لا يوجد أى طبقة رأسمالية أو مهنية ويوجد قدر كبير من الفقر. ويقارن سارمينتو هذه الحالة مع التدمير الذى سببه الغزو التركى لليونان، فى الوقت الذى يصبح فيه الـ Frac مؤشر فيتشى Fetishistic لوجود الحضارة.

ولكن، رغم محاولة فرض نموذج ثقافى رفيع أوروبى على الأرجنتين، إلا أن نص سارمينتو محدد بالسياق الأمريكى اللاتينى الذى أُنتج النص بداخله. ففى المقام الأول، يجمع النص ما بين السياسة وعلم الاجتماع والأدب الخيالى. ولكن الخيالى، أى البعد الشعرى- الذى يسميه سارمينتو «أكاذيب الخيال»- لا يستطيع أن يجد مادته فى حياة المدن والحضارة^(٢٢). إن الفردية المنتشرة والحاجة للانطلاق من سجن الاعتقاد فى التقدم عن طريق التعليم والعمل الجاد والكياسة الاجتماعية، كل هذه الأشياء لا يمكن إشباعها إلا من خلال الثقافة الريفية ما قبل الرأسمالية للـ gaucho والتى موقف سارمينتو منها مبهم. ورغم أن ذلك يعنى تحليل الاجتماعيات، إلا أن ذلك أيضاً جذاب: «الـ guocho لا يعمل، هو يجد الملابس والطعام جاهزاً فى المنزل؛ والاثنتان توفرهما الماشية التى يمتلكها أو التى يمتلكها صاحب الأرض أو قريب له. فالعناية التى تتطلبها الماشية مقصورة على الرحلات الترفيهية»^(٢٣). وهنا توفر المناظر الطبيعية الممتدة والنائية للمراعى الطبيعية، مكان حياة الـ gaucho، توفر الوحي والإلهام الذى يستطيع من خلاله الخيال كسر قوالب جماليات الكلاسيكية الجديدة التى انتهت عصرها. فهذه «الطبيعة الصامتة، الجليلى، الضخمة، المهيبة» تقاوم الترسيم حسب مخططات الحضارة

الأوروبية^(٢٤). فلا يمكن لغريب قراءة هذه الأرض. ولذلك فالمهارات التقليدية للمرشد *ba-queano* مطلوبة وضرورية. إذ يستطيع المرشد عن طريق الملاحظة والشم أو لمس التغيرات البسيطة لسطح الأرض والخضرة المتفرقة، يستطيع أن يحدد موقعاً ما بدقة. ويعترف سارمينتو بمهارات المرشد باعتبارها شكل شرعي من أشكال المعرفة: «إنه الطوبغرافي الأكثر اكتمالاً، إنه الخريطة الوحيدة التي يأخذها الجنرال معه لتوجه تحركات حملته»^(٢٥). وهنا يتضح أن إعجاب سارمينتو بالمجتمع الرأسمالي الأوروبي يفقد مركزية، ويتم الاعتراف بالأشكال الشعبية من أشكال المعرفة. والمرشد واحد من الأنماط الأربعة للـ *gaucho* التي يقدمها سارمينتو باعتبارها أشياء ضرورية لتأسيس «أدب وطني» حقيقي. والثلاثة الآخرون هم الـ *rastreador* (واجد الطريق)، المغني (مؤلف الشعر الشفاهي)، والـ *gaucho* السيئ. ويحاول التصنيف الأخير وضع العنف الاجتماعي داخل نظام رمزي مسيحي وبالتالي السيطرة عليه: وهي خطوة أصبحت مهمة في الاستخدامات الأخيرة للـ *gaucho* كما ذكرنا في الفصل الأول، والشئ الذي يبدأ في الظهور في عمل سارمينتو هو أن مشروع التمدين الذي تبنته البرجوازية الليبرالية الأرجنتينية فشل في توفير الوصلات الفعالة اللازمة لبناء هوية وطنية. ولهذا السبب، كان من الضروري استخدام الثقافة الشعبية.

وقد طرحت المشكلة نفسها بشكل حاد أمام النخبة الحاكمة في باراجواي في أثناء حرب التحالف الثلاثي، التي حاربت فيها باراجواي ضد البرازيل، مع أراجواي والأرجنتين في الفترة من عام 1865 إلى عام 1870. وتكشف الصحيفة الحماسية التي نشرتها هذه النخبة في وقت الحرب عن مصاعبها. وعنوان الصحيفة كان *cabichui* بلغة *Gvarani*، اللينجوا فرانكا الوطنية. ولكن نظراً لأن الاستخدام لغة *Guarani* كان مقصوراً على التواصل الشفهي فقط، فإن محتويات الجريدة كانت تكتب بالإسبانية، أما في أن تنقل الأقلية المتعلمة من القوات رسالتها إلى الأغلبية الأمية. وكان يقدم للأميين وسيلة مربية للاتصال: فكان هناك على كل صفحة عدد من الرسوم الخشبية. التي استخدمت الأسلوب الخاص بأشكال الفن الشعبي والتي سيدركها الأغلبية وتنقل لهم خبرة الحرب. وكوسيلة للتواصل الاجتماعي، فإن الـ *Cabichui* أفصحت عن عدم تجانس خارق للعادة: فمن ناحية، هناك خطاب حماسي مأخوذ من

معجم التنوير الأوروبي، تعابير لاتينية وإشارات إلى الميثولوجيا الكلاسيكية، ومن الناحية الأخرى، هناك الأسلوب الشعبي المرئي الغرائبي الخاص بالروسمات الخشبية.

دعنا نأخذ مثالاً آخر لعدم تجانس الإنتاج الأدبي في أمريكا اللاتينية. ففي عدد من بلدان أمريكا اللاتينية، في القرن التاسع عشر، كان هناك انتشار واسع لما يعرف بـ *pliegos Suelos*، أوراق كبيرة مطبقة، شبيهة بأطب الحبل Cordel الذي انتشر في البرازيل في القرن العشرين، كما سبق ذكره. وكانت هذه الأوراق تباع على أرصفة الشوارع، وقد قدمت هذه الأوراق، في شكل قصائد قصصية، حكايات عن الأحداث السياسية وقصص الجرائم والحب. وفي شيلي، بدأ ظهور هذه الأوراق منذ ستينيات القرن التاسع عشر^(٣٦). ويعكس قطع وشكل هذه الأوراق المستوحاة من كثرة وتنوع الأوراق المطبوعة والصحائف الصغيرة التي ظهرت في بداية الفترة الجمهورية، يعكس هذا القطع وهذا الشكل حقيقة أن عدداً كبيراً من الفنانين والمثقفين قد دخلوا مجال الصحافة. وكان الجمهور الرئيسي لهذه الأوراق *Pliegos Suelos* مكون من العمال الذين اعتادوا الالتقاء بعد العمل والاستماع إلى أحد منهم يقرأ عاليًا: وبهذا المعنى، فقد شكلت هذه الأوراق نقلة ما بين الشفاهية والتعليم. وقد مثلت هذه الأوراق لقراءها «فتح فضاء الكتابة، الذين كانوا مستبعدة منه في السابق»^(٣٧).

وما تكشفه هذه الأوراق في ضوء الحدود بين الطبقات الثقافية «الرفيعة» و«الوضيعة» هو أن مثل هذه التقسيمات كانت عائمة بشكل نسبي: فمن الواضح أن القراء كانوا يجمعون ما بين طبقات ثقافية مختلفة.

وفي القرن العشرين، هناك تحول كبير في أشكال الفن الانتقالي إلى الأشكال الهجينة. ويمكن تعريف الهجين كانهيار عن فكرة التقليد، كتراكم على مدار الزمن، وظهور لمعيات جيدة بحيث يمكن لعناصر في مناطق وتاريخيات كانت منفصلة سابقاً أن تتجمع معاً^(٣٨). وهي ظاهرة تزايدت بشدة نتيجة انتشار وسائل الإعلام الجماهيرية. ويمكن تتبع المرحلة الأولى منها في الحركات الطليعية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، مثل حركة الحداثة البرازيلية. فقد اقترح الحداثيون البرازيليون إذابة الحدود الثقافية والتي سوف تعيد تشكيل وتصحيح الوطني كلية. ولكن تصورهم

لهوية وطنية جديدة نابعة من عملية التحديث كان «فانتازايا Fantasy» (كلمة ريناتو أورتيث Renato ortiz) غير مصحوبة بتنمية اقتصادية حقيقية^(٢٩). وحقيقة أن مشروع الحداثة نشأ قبل التغيرات الاجتماعية الحقيقية التي سوف تكونه، يساعد في تفسير النزعة البرازيلية للموقف النقدي تجاه الحديث، بحيث تعامل الأشكال الخارجية للحداثة، مثل العمارة، كما لو كانت تمثل في حد ذاتها عملية التحديث الاجتماعية والاقتصادية.

وأحد التأكيدات المهمة في البيانات الحديثة البرازيلية كانت خاصة بالحاجة إلى الجمع ما بين البدائي والحديث. وقد اعتبر هذين البعدين مهمين وحاسمين لكي يمكن تحقيق ثقافة وطنية شعبية وأيضاً عالمية universal. «لدينا أساس مزدوج وموجود - الغاية والمدرسة»: «الهمجيون، السذج الفاتتون، والطفاء» وفي نفس الوقت «قراء الصحف»^(٣٠). «ولغة بدون ثقافة وتعليم» كانت ضرورية، «الطبيعي والنيولوجي». وقد تضمن البرنامج إعادة تقييم للبدائي، وذلك ضد الثقل الميت للاكاديميين Qoutores: «الحمل المضاد للأصالة البدائية لكي تجعل المذهب الأكاديمي غير ذي نفع». ومن ضمن جدول الأعمال كان «الغوص» داخل ما اعتبرته الثقافة الرسمية بربرياً وهمجياً، خاصة الثقافات السوداء والهندية^(٣١). أما «البيان الكانيبالي» "The Cannibalist manifesto" (Manifesto Antropofage) فقد ذهب أبعد، ليقدم الكانيبالية كصورة ومنهج لاستيعاب بدائي للأخر المتحضر، وذلك من خلال فكرة التمثيل والهضم للقوى النافعة للسيد الكولونيالي وأتباعه - عكس السيطرة الاستعمارية من قبل الـ doutores الحكماء البيض والكارثة التي أتوا بها. ولم يكن لدى هذا المخطط علاقة بالثقافة القبلية الفعلية، وهذه هي الدراسة الأنثروبولوجية التي ظهرت مؤخراً في القرن العشرين. ومع ذلك، فقد اقترحت رؤية جديدة فعلاً للثقافة البرازيلية، وكما علق أنطونيو كانديو Antonio Candi-do، إن موقف «الحداثيين» عندما يحلل بعمق، فهو يمثل جهداً لتدمير الطابع الطبقي للأدب، ولتغييره إلى سلعة عامة^(٣٢). وقد عارض البيان الكانيبالي «كل أشكال المنطق Catechism» وأيد تحرير العناصر البدائية، الوثنية، الأفريقية والهندية التي لم تكن موجودة بـ «الثقافة الغربية»: «نحن لم نكن قط ممنطقين Catechized. نحن أبدينا الكارنفال». وما يحجب الحقيقة عن النظر للملابس، الأوراق التي ضد المابين العالم

الداخلى والعالم الخارجى... لم نسمح قط بظهور المنطق وسطنا.... لم يكن لدينا قط قواعد نحوية... (٣٢).

وبالنسبة إلى ماريو دى أندراد Mario De Andrade، شاعر كبير ومنظر للحركة، فقد عنت الحداثة تبني وضع «متقف بدائي». وقد انضوى ذلك على تحرير اللاوعى فى سياق الإعجاب المهوس بالمناظر المدنية الحديثة فى ساو باولو: «عندما أشعر بدفعة غنائية، اكتب بدون تفكير كل ما يصرخ به لاوعى إلى» (٣٤). وفى نفس الوقت، كان أندراد مهتماً بضرورة سد فجوة المعارضة الموروثة ما بين الفكرة الأوروبية عن لا مبالاة الفن، وبين المضمون الاجتماعى للفن: «إنه من خداع الذات أن تتخيل أن البدائية البرازيلية اليوم جمالية. إنها اجتماعية.... لأن كل الفن البدائي الاجتماعى، بما فيه فننا، يُعدُّ فنًا اجتماعيًا، قُبليًا، دينيًا، تذكيريًا. إنه فن ظرفي. إنه فن مبال. وكل الفن اللامبالي والفنى فقط لا مكان له فى المرحلة البدائية، مرحلة التكوين» (٣٥). ويتضمن هذا الموقف الجديد التزاماً باكتشاف وإثبات هذه العناصر المدانة من قبل الثقافة الرفيعة الرسمية باعتبارها همجية ولا تستحق الاعتبار وذلك لتحويلها جمالياً وبالتالى خلق الظروف المهيئة لتطور ثقافة وطنية قائمة بذاتها (٣٦).

إن ماكونيما Macunaima، البطل الذى يحمل اسم القبيلة فى الرواية، كان مطارداً، وأخيراً يدمر من قبل الضغوط المتزامنة لعالم القبيلة والعالم الحديث (٣٧). وكان ماكونيما فى أثناء طفولته يعيش فى وئام مع الطبيعة فى عالم الأمازون الاستوائى. وأمضى صباه فى ساو باولو ليبحث عن تعويذة مفقودة أهدتها له إمبرطورة الأمازون وصارت فى حوزة عملاق كانيبالى/صناعى فى ساو باولو. وتعرض فيه vei، إلهة الشمس أن تساعد، ولكنه يخونها بممارسة الحب مع امرأة برتغالية. ونتيجة لعقابها له، وذلك بإغرائه بصورة امرأة أوروبية فاتنة تعكسها أشعتها على صفحة البحيرة، فقد ساقاً، أعضاء التناسلية، والتعويذة. ونظراً للواقعية الغريبة الساخرة، عدم الوقار، الموت المتعدد والبعث المتعدد، رغبته الجنسية المتوقدة، اللغة المبتذلة، والضحك، وغياب أى تكامل قمعى نتيجة لغياب الشخصية، فيمكن اعتبار كل ذلك صوراً استعارية «لجسد» البرازيل النامي، والغير مكتمل، وشعبها وثقافتها.

ويقدم ماكونيما مرآة متعددة لتنوع وتنافر البرازيل فى مقابل صورة محاكية بشكل ساخر للآراء الاستعمارية حول المناطق المدارية. وقد نجحت الرواية فى التوليف بين الحيل الجمالية الحداثية والأشكال الثقافية الشعبية. فبينما تعتمد البنية السردية الشكلية على أساسيات التأليف الخاصة بالرابسودى Rhapsody - «الحكاية الشعبية» التى يغنيها المغنون الجواله فى الشمال الشرقى- فى بنيته المفتوحة غير الواقعية ونشره للحيل الجمالية مثل التزامن ومزج الخيال بالواقع، إلا أن الرواية تعد عملاً حدثياً نموذجياً فى ضوء الثورة الثقافية العالمية التى حدثت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما وصفها مارشال بيرمان Marshall Berman وغيره^(٣٨). إن استخدام ماريودى أندراد للبدائى (أى المادة القبلية) يأتى داخل سياق مرونة وهجرة الأشكال الجمالية وبهذا المعنى لايعتبر ذلك امتداداً واستمراراً للفولكلور. ولكنه ينتمى إلى ذلك الاهتمام بالفن القبلى المميز للحركات الطليعية فى بدايات القرن العشرين^(٣٩).

ورغم أن رواية Macunaima تنشغل بعملية تشكيل هوية وطنية، فإنها ليست رواية برجوازية كلاسيكية لا فى المحتوى ولا فى الشكل. إنها تحاكي بشكل ساخر فكرة ال Bildungsroman الخاصة بالبطل الذى يتعلم من خلال تراكم الخبرات، وهى تهدم التقاليد السردية بالدعابة والفكاهة الساخرة الغريبة. إن مقولة بنديكت أندرسون Bene-dict Anderson بأن الرواية كانت الوسيلة الرئيسية لخلق «مجتمع متخيل» للأمة تتجاوب مع رغبات الطبقة البرجوازية أكثر من تجاوبها مع الأعمال التى أنتجت بالفعل. ويرى أندريبلو Andrés Bello، فى مقال له بعنوان "Autono-mia Cultural de América" (1848 Autonomy)، إن تطور الشكل السردى كان ضرورياً لتحقيق حس حقيقى وسليم بالتاريخ الأمريكى اللاتينى. ويذكر السياسى الأرجنتينى بارتولوم ميتز Bartolomé Mitre، فى مقدمة كتبها فى 1847، إن الرواية لها وظيفة بناء الوطن، بنفس المعنى مثل القانون^(٤٠). ولكن، رغم محاولات الصفوة المتعلمة لاستخدام السرد بهذه الطريقة، إلا أن ما تعرضه الأعمال الأدبية الكبرى هو الانقسامات الأساسية فى الثقافة، اللغة، المنطقة والتى جعلت من عملية تشكيل الدولة - الوطن الحديث عملية صعبة .

ومثال على ذلك هو الرواية الكولومبية ماريا (1867) Maria، والتي يسميها الكولومبيون بشكل عامي La Maria ويقرأها بشكل إجباري كل مرافق كولومبي من الطبقة الوسطى أو فوق الوسطى^(٤١). وترمز هذه الحكاية العائلية لعملية تشكل الوطن في شكل حكاية درامية أوروبية. فالبطلة تنتمي لأصول يهودية، والبطل لا ينتمي إلى العائلات الحاكمة في بوجوتا. ولكن صفاتهما الأخلاقية تجعلهما نموذجاً للوطن كعائلة، قادرين على احتواء وهداية الأعراب. ومع ذلك، ورغم كل الزيجات التي يحتفى بها في الرواية، هناك زيجة لا تتم. ماريا تمرض وتموت قبل أن يصل إليها إفراين Efraim، الذي كان يدرس بعيداً في إنجلترا. والعقبة التي تحول بينهما كانت الغابة التي كان على إفراين أن يقطعها إلى وادي كوكا الذي يصبح له الحضور الأقوى في فصول الرواية الأخيرة. فالأرض الطبيعية التي تتدخل بقوة هي أرض ثقافية، بالمعنى الذي يقصده كارل ساور Karl Sauer^(٤٢). وبدل الملامح الطبيعية، فإن العوامل الحاسمة هنا هي وسائل المواصلات، أشكال الإنتاج والبنى الاجتماعية الخاصة بهؤلاء الذين يسكنون تلك المنطقة. وأيضاً رواية La varagine (1924) (The vortex)^(٤٣)، وهي رواية ظهرت في فترة ازدهار تجارة المطاط في أوائل القرن العشرين، بالمثل ترجع نقص الوعي الجغرافية الوطنية إلى قارعى المطاط في الغابة - فهم غير قادرين على التفريق بين كولومبيا والبيرو- وهو ما يعد حاجزاً للاحساس الفعال بالوطن-الدولة ككيان جغرافي .

الحدود الثقافية :

هناك جزء كبير من الإبداع الفني في أمريكا اللاتينية ناقد للحدود الثقافية، وكاشف لعلاقاتها بالقوى الاجتماعية والتغير التاريخي. والنصوص المختارة للدراسة هنا هي نصوص تكشف الثقافة الشعبية كأساس نشط وليس كمرجع دخيل وغريب. وفي هذه النصوص تتدخل الثقافات الشعبية بنوياً، لتغير وتستبدل أشكال الثقافة الرفيعة الموروثة، مثل الرواية، وذلك من خلال استخدام الأشكال الجمالية الشعبية. والنماذج التي اخترناها نماذج أدبية، رغم أن نفس العملية يمكن توضيحها من خلال الموسيقى أو الفنون المرئية. وهناك أسباب عدة توضح ملاءمة المجال الأدبي لهذه

المنافسة. ففي المقام الأول، كانت الكلمة المكتوبة تميل نحو لعب دور قمعي في التاريخ الأمريكي اللاتيني. ويعود ذلك إلى الأداة القانونية المسماة *requerimiento* (to)، وهي وثيقة مكتوبة تفسر تاريخ العالم منذ ظهور آدم، وتبرر سلطة البابا والممالك الكاثوليكية، وتطالب الهنود بالخضوع واعتناق المسيحية الكاثوليكية. وقد صمم هذا الـ *requerimiento* كي يقرأه الفاتحون قبل شن حرب عادلة على الهنود، الذين بالطبع لا يحتمل أن يكونوا قد فهموا كلمة واحدة مما فيه. والاستخدامات الاستعمارية والجمهورية للكلمة المكتوبة للحفاظ على بقاء النخبة الحاكمة في السلطة يجعلها مكاناً خاصاً للتناقضات الدقيقة. وتقدم الرواية تعمقاً جيداً بصفة خاصة في هذه التناقضات خاصة وإنها كانت الموقع الرئيسي لعملية تراكم رأس المال الثقافي الخاص بالطبقة المتوسطة وفي نفس الوقت موقعاً استراتيجياً للأفعال عبر - الثقافية حيث كان للثقافات التابعة والخاضعة تأثيرٌ تحويليٌ على الثقافات السائدة^(٤٤). وهدفنا هو اقتراح رؤية عكسية عن تلك الرؤية التي تمنح شرعية للأدب الأمريكي اللاتيني من خلال الإشارة إلى هيكل «الأدب العظيم» الأوربي. والنظام الذي تم وضع فيه المؤلفون والأعمال يعتمد على الموضوع وليس على الترتيب الزمني ويبدأ بالثقافات الريفية والعرقية قبل أن ينتقل إلى الثقافة المدنية وتجربة النساء .

دعنا الآن نعود إلى العائلة باعتبارها قاعدة تأسيسية للترابط الوطني. وربما يكون هذا هو الموضوع الرئيسي في أشهر الروايات الأمريكية اللاتينية، رواية جابريل جارسيا ماركيز *مائة عام من العزلة* 1967. فهنا، وعكس رواية ماريانا، المشكلة هي الترابط المفرط للعائلة. فاعضاؤها غارقون في عزلة الرغبة الأوديبية، غير قادرين على التماسك والتضامن الكافي من أجل بناء مجتمع. والموضوع التاريخي هو الضعف المزمن في دولة كولومبيا. فالدولة ممزقة بسبب النزاعات الطائفية بين الأحزاب السياسية الإقطاعية وبين موظفيهم، وقد أدى فشل هذه الأحزاب في توفير إطار للترابط إلى التدهور المتكرر للسياسة وانحدارها نحو العنف. وأحدث فترة مطولة من العنف الاجتماعي المعمم (1946-66) والمعروفة باسم *La Violencia*، كانت نتيجة الانهيار الجزئي للدولة في مواجهة القوى الجديدة التي أطلقتها التنمية الرأسمالية^(٤٥).

ويمكن تتبع فكرتين مختلفتين في التاريخ الكولومبي من خلال أعمال جارسيا ماركيز القصصية. فمن ناحية، هناك رؤية الأرستقراطية الإقليمية (مثلاً، ال بونداس فى مائة عام من العزلة)، الذين يخوضون تجربة التغلغل الرأسمالى (وصول شركة الموز) باعتبارها كارثة. وهم ليس لديهم أى حس بالتاريخ كعملية؛ إنه لا زمنى، ثابت، ومتكرر. ولكن هناك أيضاً ذاكرة شعبية، مهمة ليست باستمرار طريقة حياة، ولكن بالحفاظ على رؤية مضادة للأحداث غير تلك التى تحافظ عليها الجماعات الحاكمة. ففي رواية *La mala hora* (ساعة شؤم 1962)، وهى رواية تدور أحداثها فى فترة العنف *La Violencia*، هناك تناقض حاد بين مرموقى البلدة المشغولين بالفضائح التى تنتقص من ادعائهم بالنبل، وبين الفقراء الذين يرفضون الاعتراف بالسلطات «حتى تعيدوا موتانا إلى الحياة»^(٤٦). وتعطى الذاكرة المضادة الشعبية الدفعة الرئيسية للصوت السردى فى رواية جارسيا ماركيز عن الدكتاتورية *El otoño del patriarca* (خريف البطريك 1972). فحياة وموت الدكتاتور الذى يبلغ عمره 150 عاماً، وهو تجميع قصصى خيالى لعدد من الشخصيات التاريخية الحقيقية، تحكى من خلال صوت روائى متعدد يجمع بداخله الخبرات الشعبية بالسلطة المسينة التى امتدت منذ وصول كولومبس وحتى القرن العشرين. وهذا الصوت يشكل ويصوغ أسطورة سلطة الدكتاتور وحضوره وفى نفس الوقت يهدمها من خلال المحاكاة الساخرة بحيث لا يكون هناك فى النهاية شيء بالفعل فى القصة، مركز السلطة، سوى استمرار الذاكرة الشعبية والرغبة.

وتحكى قصة بعنوان القصة الحزينة واللامعقولة لإرنديرا البرينة وجدتها القاسية " *La Increible y triste historia de la candida Eréndira y de su abuela desalmada* (Innocent Eréndira 1972) البغاء المفروض على فتاة تبلغ من العمر أربعة عشر عاماً من قبل جدتها. لقد حرقت الفتاة عن غير قصد منزل الجدة، ولكى تدفع الدين كان عليها أن تنام مع عدد ضخم من الرجال، على مدار عدد كبير من السنوات. ولكى تضع الجدة هذا العمل فى مكانة المشروع الاقتصادى، نظمت الجدة خيمة جواله بها فراش يشبه العرش من أجل إرنديرا. ولكن كل قطعة مفردة من البنية التحتية (المواصلات، الفراش، الخيمة، إلخ) يجب أن يُدْفَع ثمنها من جسد أنديرا. ورغم أن اقتصاد هذا الترتيب يشتمل على خصائص رأسمالية (مثلاً، التراكم، الجسد كسلطة)، فإن هذا

الترتيب يحدث بجوار الأشكال الشعبية ما قبل الرأسمالية للتبادل. والحوار التالي يدور بين الجدة وسامى يريد يمر على بغلة:

«هل تعجبك؟ سألت الجدة..»

«ليست سيئة بالنسبة إلى رجل جانغ»، ابتسم.

«مأنة بيرو»، قالت الجدة

«كان يجب أن تكون من الذهب!» قال: «هذا ما يكلفني لأكل لمدة شهر».

«لا تكن بخيلاً»، قالت الجدة. «إن سامى البريد الجوى يكسب أكثر من القسيس».

«أنا سامى البريد الوطنى»، قال الرجل. «البريد الجوى هو الذى يذهب فى سيارة».

«على كل حال الحب مهم مثل الطعام»، قالت الجدة.

«ولكنه لا يغذيك».

وفهمت الجدة أن الرجل الذى يعيش على آمال الآخرين لديه وقت كثير جداً للفصال.

«كم لديك؟» سألت...

«سوف أعطيك تخفيضاً»، قالت، «ولكن بشرط: أن تدفع الخبر فى كل مكان»^(٤٧).

إن الملامح الرئيسية لالتقاء الاقتصاد التقليدى والاقتصاد الحديث متوافرة هنا: الوقت يقاس كوقت للفصال مقابل الوقت المساوى للمال؛ الطلب نسبي إلى الاحتياج، مقابل الطلب من الموجود («جبر الحاجة»، كما فى عبارة William Barrorrh)؛ تبادل محدد ومحلى مقابل التبادل المعمم. فالجدة، فى فعل تبادل جرىء وخيالى بين نظام وآخر، تستخدم شبكة التوزيع للاقتصاد التقليدى (نفسه خليط من أشكال محلية للمواصلات وخدمة وطنية تدعو للتجانس- البريد- الذى يوزع الكلمة المكتوبة) من أجل تعميم سلعتها.

ولا يظهر أى من الحديث أو التقليدى فى حالة نقية ، بل تتحد عناصر من كل منهما بطرق مختلفة. فبمجرد أن أذاع سامى البريد الخبر، أحيطت الخيمة بالطعام

وأكشاك البانصيب، ووصل مصور- وها هنا علاقة تفرض نفسها. فى البداية، لن تقبل الجدة إلا بالنقود، ولكن بعد مرور شهور تتعلم الجدة «دروس الواقع» وتقبل (ميداليات القديسين، تذكارات العائلة، خواتم الزواج)^(٤٨)؛ وبعد فترة من الوقت، يتوفر مال لشراء حمار والتحرك لمواقع جديدة: الذهب القديم يدفع ثمن حراك جديد.

كذلك كل شكل من شكلى الاقتصاد، التقليدى أو الحديث، لا يعادل ولا يقابل الطبقة الثقافية الحديثة أو التقليدية بشكل دقيق، ورغم أن الجدة تدير عملها مثل أى رأسمالى، فإن أشياءها الثمينة أشياء إقطاعية واستعمارية، أهمها عرش نائب الملك. وهنا يستخدم تراكم رأس المال لتستمر الامتيازات والمكانة الإقطاعية، وربما سخرية من تشوهات عملية التحديث فى كولومبيا. ومع ذلك، تحافظ الثقافة الشعبية على اختلافها على المستويين الثقافى والاقتصادى، فالرموز المقدسة التى تحتفظ بها الجدة، أحلامها باستمرار التميز الاستعماري هما موضوعان للضحك والسخرية. ووجهة نظر القصة، واقتصاد معانيها، ينشأ من استمرارية الخبرة الشعبية. مجموعة من البغايا العاديات، غاضبات من امتيازات إرنديرا، والتى ترتكز كلية على الجميل السياسى، يأسرنها ويضعنها على سريرها كقديسة ويتجولون بها فى موكب حول المدينة، فى محاكاة ساخرة للمواكب الكاثوليكية. والتراكم اللانهائى للثروة، على حساب إرنديرا ونقصان الحب فى مقابل المال، هو أيضاً محاكاة ساخرة لتراكم رأس المال. إن النشاط الاقتصادى الذى يستدعى الانتباه بشكل متكرر هو التهريب، فهو يحدث على أطراف الدولة- الوطن: والمهربون (Contrabandistas) مسلحون بشكل أفضل من رجال الشرطة، وتعتمد نشاطاتهم على هروب سريع متواصل من الحدود الوطنية. وتحرر إنديرا فى النهاية على يد مهرب يدعى يولسيس Ulysses.

وبينما يستخدم جارسيا ماركيز الأصوات والتصوير الأيقونى الشعبى للسحرية من الامتياز الإقطاعى، تحمل قصة خوان رولفو "Juan Rulfo "Lu Vina" فى طياتها تدميراً مرحاً لفكرة حزب الشعب الواحد. فهى تأخذ شكل حوار من طرف واحد، والمتحدث مدرس ريفى أرسل، وفقاً لتقليد Vasconcelo الخاص ببعثات المدرسين التبشيرية، كى يهدى ويعلم سكان قرية معزولة فى مكان ما فى خاليسكو^(٤٩). ويبدو أن هناك شخصاً آخر فى الجوار، خليفة المدرس، الذى على وشك الرحيل للوفينا ولكنه

صامت تماماً. ما ذلك الشيء الذى يدمر إمكانية الحوار؟^(٥٠) صحيح أن المتحدث تزداد حدة سكره إلى أن ينام فى النهاية ولكن يبدو أن السكر هو رد فعل للإحباط والاكتئاب نتيجة ما حدث له فى لوفينا، ولكنه لا يفسر الصمت الذى يحيط بكلامه ويتخلله ويجعله متأكلاً. يجب التفكير فى هذا الأمر من الناحية الاجتماعية. فالأمر ليس أن المدرس لا يستطيع التعبير والبحث عن كلمات لتصف ما حدث له. إن فعل التواصل مقطوع على مستوى آخر. فعندما وصل المدرس أول مرة إلى لوفينا، كان «ممتلئاً بأفكار». لقد حاول إقناع السكان بترك أرضهم القاحلة، وأن يقطنوا مكاناً آخر، بمساعدة الحكومة. «ولكن إذا رحلنا، من سيعتنى بموتانا!» هكذا أجابوا. «إنهم يعيشون هنا ونحن لا نستطيع أن نتركهم لحالهم»^(٥١). الموتى يمثلون الذاكرة، ذاكرة جماعية مهددة بالانقراض بسبب عملية إحلال واستبدال الأماكن التى تنتج عن عملية التحديث فى المكسيك ما بعد الثورة. كذلك، فإن فلاهى لوفينا لديهم ما يقولونه عن الحكومة:

سيدى، هل تقول إن الحكومة سوف تساعدنا؟ ألا تعرف الحكومة؟ أخبرتهم أننى أعلم.

نحن أيضاً نعرفها. حدث وأنا عرفنا. ما لانعرف عنه شيئاً هو أم الحكومة. قلت إنه الوطن. هزوا رؤوسهم نقياً. وضحكوا وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى رأيت فيها أناس لوفينا يضحكون. كشفوا عن ضروبهم وأخبرونى أن الحكومة ليس لها أم^(٥٢).

لا يوجد خطاب متعلم لتخرج منه هذه الكلمات أو الإجابات. وليست فقط معانى الرموز العظيمة مثل الوطن وبلافة الحكومة= الوطن= عائلة كبيرة هى التى تحولت إلى أشياء غير فاعلة وغير ذات تأثير ولكن أيضاً الافتراضات التى توجه الحياة اليومية ومعانيها. فعلى سبيل المثال، ليس هناك حس بحركة تقديمه للأمام للزمن فى لوفينا: «هناك الوقت طويل جداً. لا أحد يحسب الساعات ولا أحد يقلق بخصوص السنوات التى تتراكم. الأيام تبدأ وتنتهى. ثم يأتى الليل. فقط نهار وليل حتى يوم الموت، الذى يمثل لهم أملاً»^(٥٣). إن ثبات الزمن فى لوفينا اخترق تفكير المدرس: فهو قادر فقط على تكرار نفسه، دونما تقدم أو تطور. والكلام الذى يصدر منه يتعثر، يصمت، ولا يتلقى أية

إجابة. فكرة الشعب الواحد، إن الوطن يمكن أن يتجمع في صوت واحد، تقوضت. لا يوجد حتى ظروف مهينة للحوار.

بأى طريقة يظهر الشعبى نفسه فى كتابة رولفو؟ بالتأكيد ليس من خلال صوت معلن (صوت الفلاحين، الشعب، إلى ما غير ذلك). الموضوع هو موضوع صوت، أو بالأحرى الكلام الذى يخترق، يقطع، يضحك، يسبب التعثر. إن عالم شخصياته لا يمكن أن يظهر نفسه بشكل مباشر ككتابة (إنه عالم شفاهى وليس عالم مكتوب)، ولكنه يمكن أن بل ويتدخل بالفعل فى شفرات العالم المكتوب. ويتطلع رولفو إلى تتبع محيط وخطوط العالم الشفاهى من خلال صدامه مع العالم المكتوب وذلك بدلاً من تتبع الادعاء الوهمى للنسخة المباشرة من الشفاهية. وتوضح حكاية أخرى. «لقد أعطونا الأرض» (Nas han dado la tierra)، كيف تحركت، العملية التاريخية المهيمنة فى الاتجاه العاكس: إسكات الثقافة الشفاهية من خلال سلطة الكلمة المكتوبة. تم منح بعض الفلاحين قطعاً من الأرض فى ظل برنامج الإصلاح الزراعى الذى تبنته الحكومة الثورية. وعندما اشتكى الفلاحون أن الأرض جدياء جداً وبالتالي لانفع منها، أجاب المسئول «اكتبوا ذلك.. والآن اذهبوا بعيداً». إنها العزب الكبيرة (La tifundios) هى التى يجب أن تهاجموها وليس الحكومة التى تعطيكم الأرض»، ويرفض الاستماع للمزيد. والذى يعنى الفلاحون هنا هو «إنهم لم يتركونا نقول رأينا»^(٥٤). ويجب أن يفهم الكلام هنا باعتباره فعلاً وسلطة. أى أن الكلام بعيد جداً عن الأدب الكريولى أو أدب السكان الأصليين، الذى ظهر فى الجزء الأول من القرن العشرين، والذى استخدمت فيه الإسبانية العادية من أجل السرد (عالم المؤلف والقارئ)، وتوضح اللغة المختلفة المستخدمة لكلام الفلاحين، من الخارج، توضح عقليتهم، وليست فعلاً فى مجال علاقات القوى، وبطريقة أخرى، إن العالم الثقافى الذى كتبت وقرئت بداخله الروايات بالكريولية واللغات المحلية مقطوع ومنفصل عن مرجعيته (الفلاحين والمناطق النائية الريفية)^(٥٥). وهكذا يكشف رولفو وينتقد هذا الانقسام من جانب المهيمن عليهم.

ويحقق عمل اوجستو رواباستو Augusto Roa Basto تأثيراً مشابهاً. إن قصة "Borrador de unindorme" (Draft Report) تجاور ما بين عالمين ثقافيين^(٥٦). فمن جانب هناك عالم ضابط الجيش الذى أرسل للحفاظ على النظام العام أثناء احتفال

شعبي بالسيدة العذراء. ومطلوب منه أيضاً كتابة تقرير عن الأحداث. وعلى الجانب الآخر، هناك عالم الاحتفال الشعبي الذى يجمع ما بين التقوى الكاثوليكية الشعبية ونشاطات السوق التقليدى. والنتيجة تصادم المشهدين والنظامين الرمزيين. يصل الضابط فى موكب من المركبات العسكرية على طريق حديث الرصف بالزفت مولته أموال التنمية الأمريكية ولكن تعترض طريقه امرأة تجر خلفها صليباً ضخماً، ويحفر الصليب فجوة ملتوية فى الزفت الذى أذابته الشمس. المرأة لاتنصت للأوامر بإفساح الطريق وتضطر سيارة الضابط الجيب إلى الانحراف عن جادة الطريق المسفلت. وبينما تتحرك السيارة إلى المنطقة الوعرة، لايتضح إذا ما كان «الاهتزاز الفاضح لثدييها» هو ما رآه الناظر من السيارة الجيب المتأرجحة أو هذا ما كان نتيجة الحركات غير المستوية للمرأة نفسها^(٤٧). أن تكون المرأة عاهرة وترى وهى تمثل المسيح نفسه، فهذا ما صدم الضابط. ففى عالمه الثقافى، المقدس والجسد، العذراء والعاهرة شينان منفصلان تراتبياً. والنظام الرمزى الذى يضع الخير والشر فى قطبين متعارضين، يجب أن يبقى سليماً. ومع ذلك، تستحوذ عليه المرأة التى تسبب حضورها، مع ذلك، فى حدوث نوبات مرض للضابط تجعله يتقيأ. وهذه بعض الأمور الغامضة المتعددة التى تحدث عندما تتفاعل الثقافتان. وتنتج مفارقة مكثفة مميزة لكل كتابات رواباستو، إذ تعنى الكلمات، الإيماءات، الصور أشياء مختلفة حسب الطريقة التى تتلقاها كل ثقافة والطريقة التى تفسرها بها.

ومع ذلك، لا يوجد فى القصة منطقة وسطى يمكن سكانها بين الثقافتين، لا يوجد هناك ثقافة مخلطة mestizo من النوع الذى دعى إليه المثقفون المكسيكيون. إن نقص الخليط المستقر يتضح فى حقيقة أنه ليس هناك حل لجرعتى القتل الملفزتين اللتين وقعتا أثناء الاحتفال؛ فالمنطقة النائية بين الثقافتين تنتج أنماطاً متفاوتة من التفسير لا تترابط. والنقص واضح أيضاً فى جسد الضابط الذى يمزقه المرض، نوع من المرض العلاماتى ناشئ من عدم قدرة التحدث عن رغبته فى المرأة الفلاحة. وأخيراً يتضح أيضاً من خلال خطابه (تقريره الإخبارى والأجزاء الموضوعية بين أقواس) التى ليست للنشر) الممزق برؤى وتصورات مختلفة. إن تقرير الضابط المكتوب، والمتناقض داخليا،

والذى يزودج بشكل متكرر مع نفسه، هو كل ما يخرج به القارئ. ليس هناك طبقة اضافية للشرح قادرة على حل الانقسامات .

وحيث إن الحس بالتاريخ، بتعاقب زمنى معنى للأحداث فى الزمن ومؤثر فى جماعة اجتماعية بأكملها، يعتمد على ذاكرة متكلمة وليس على تقارير مكتوبة، فإن ذلك يتطلب من البشر الأحياء أن ينقلوا ذلك من جيل إلى آخر. إن العملية الفعلية ونمط النقل غير الكتابي هو الشاغل الرئيسى لرواية رواباستو (Hijo de Son of Man 1960) hombre. إن استمرارية الذاكرة الشعبية التى تم الحفاظ عليها بالكلمة الشعرية، أعطيت أيضاً خلوداً مادياً وذلك بحفر أو صنع علامات على الأرض، آثار صنعها البشر أو مركبات نقلوها، والتى سوف تعيش وتستمر إلى ما بعد موتهم والتى يمكن للأجيال المستقبلية قراءتها. ويصبح التاريخ ليس فقط كلمات، بل رؤية، لمس، وشم. ولكن رواية رواباستو هى بالطبع نص مكتوب؛ ولا يمكنها إلا تحويل الأشكال الموروثة للنقل المكتوب من الداخل. وهذا يتمثل من خلال الشخصية المحورية، ميجيل فيرا، الذى يعنى اسمه الحقيقة، والذى يشير إلى نمط من التأكيد موازٍ وعدائى للحقيقة الشعبية. فيرا ضابط عسكري، تدرب على فن نقل الجنود وإيوائهم، تتحطم أفكاره الأكليدية عن المكان وأفكاره الفردية عن التاريخ على أرض الواقع: العالم المختلف للثقافة الريفية الشعبية.

وتستخدم رواية Son of Man الكلمة المكتوبة ولكن من أجل خلق إمكانات جديدة للمعنى فى الكتابة من خلال قوة الثقافة الشعبية. وتتضمن نوعان من اليوتوبيا. يوتوبيا العالم الشفاهى كاستمرارية تاريخية «مكتوبة» على الأرض، ويوتوبيا الكتابة الذى يمكن لمعناها أن يتحرر من مكان وزمان محددين، لتخلق فضاءها الخاص بدلاً من الاحتياج إلى أن تنقش الأرض، ومع حراك جديد يمكن وضعه تحت تصرف الخبرة الشعبية. هذه اكتشافات تستمر فى رواية رواباستو الضخمة (J The Supreme 1974) Yo el Supremo، والتى تعطى دوراً محورياً للغة Guarani، اللغة العادية المتحدثة فى الحياة اليومية فى باراجواي، إن تدخلات لغة Guarani فى نص إسباني يحدث على ثلاث مستويات: على مستوى اللغة، تقدم اللعب بالكلمة، تقسم الكلمات الإسبانية إلى وحدات غير مألوفة؛ على مستوى المنطق، تعيد صياغة، وتشكيل الفلسفة الغربية، وعلى

المستوى الاستطردى، تقدم الكلام كفعل وليس كتعبير، والحقيقة كشيء لفظى بالضرورة^(٥٨).

وأحد اهتمامات هذه الرواية هو ابتداء تلك الأرضية الوسطى المفقودة فى القصة الأولى "Draft Report": لابتدائها ليس كبرنامج شعبى موحد لإخفاء الاختلافات، ولكن كتعددية متضاعفة قابلة للحياة والنمو، وإظهار إمكانات بديلة لمجتمع المستقبل.

إن الثقافة الشعبية فى أعمال جارسيا ماركيز، رولفو، وروباستو هى ثقافة ريفية وتقليدية وليست ثقافة حديثة ومدنية. ومع ذلك، فكتابتهم، باستخدامها تقنيات حديثة، تتضمن خبرة وتجربة الثقافة المدنية الحديثة وتتطلب قارئاً لديه هذه الخبرة. وبهذا المعنى، فإن أعمالهم القصصية تعكس أحداثاً سيرية بدونها تصبح هذه الأعمال مستحيلة: خبرة الحياة فى المناطق التى يكون فيها الثقل الاجتماعى والثقافى الخاص بالمدينة العاصمة ضعيفاً وكذلك الاتصال بالمناخ العالمى للمدن الكبيرة. وفى الحقيقة لاينتمى أى من هؤلاء الكتاب إلى الطبقات الشعبية وبالتالي فهم لا يستطيعون التعبير بشكل مباشر عن خبرة هذه الطبقات. ومن الناحية الأخرى، يرفضون خيار الإحلال الأبوى الذى يتبنى فيه الكاتب «صوت الشعب». وبدل من ذلك، فإن منهجهم كان استخدام الممارسات الثقافية الخاصة بالمجموعات الاجتماعية التابعة إلى بؤرة فن السرد، وهو ميل يظهر لدى عدد من كتاب أمريكيين لاتينيين آخرين فى الأربعين عاماً الماضية. ومن الكتاب البارزين أيضاً فى هذا المجال الواسع، الكاتب الجواتيمالى ميجيل إنجيل إستورياس Miguel Angel Asturias والبرازيلى خواجميراس روزا Joao Guimeraes Rosa.

وتضم هذه الممارسات الثقافية الحكايات الشفاهية، الفنون المرئية، الموسيقى والرقص. والكاتب الذى استخدم هذه الأشكال بكثافة وعلى نطاق واسع هو خوسيه ماريا أرجيداس، خاصة فى رواية El zorro de arriba y el zorro de abajo (The Fox From Above and the Fox From Below 1971).

وقد ولد أرجيداس فى البيرو الأندينية من أبوين كانا ينتميان لطائفة «البيض»، وقد قضى أرجيداس جزءاً مهماً من طفولته فى كنف المجتمع الهندى. وفى هذه الرواية،

التي تدور أحداثها في بلدة صيادين حديثة، حيث يتحرى أرجيداس مسألة غزو الآخر، الغزو «اليهودي» للمهاجرين الأندنيين البيرو المستغربة في الستينيات. وأحد الجوانب الحاسمة في استراتيجية أرجيداس للجمع ما بين الفن المحلي الأصلي وشاعرية القرن العشرين كان عن طريق استخدام لغة الميثولوجيا. ففي لغة الميثولوجيا المحلية، تصبح الأشياء علامات دون أن تفقد وضعها في العالم كاشياء، وذلك كما فسرهما ليفي شتراوس في فكرة «عالم المجسد/المادي»^(٥٩)؛ فالعالم يدرك، كما في عبارة بودلير كغابة من الرموز. ويضع أرجيداس الأشياء -العلامات الخاصة بالأسطورة والميثولوجيا في مجال التقنيات الشعرية الخاصة بالقرن العشرين، في شكل ترجمة يمكن مقارنتها بترجمات جيروم روثنبرج Jerome Rothenberg للأشعار القبلية في Shaking the pampkin^(٦٠). وفعل الترجمة الذي قام به أرجيداس يعد أيضاً تقديراً واعترافاً باستقلالية المعرفة الأندينية: «لقد تعلمت من الكتب أقل مما تعلمته من الاختلافات الموجودة، التي شعرت بها ورأيتها، ما بين صرصار الليل وعمدة كيتشوا Quechua، بين صياد بحر وصياد من بحيرة تيتيكاكا، بين المزمار وريشة القصب، قرصة قملة بيضاء وريشة قصب السكر.... وهذه المعرفة، بالطبع، مثل المعرفة المتعلمة، لها دوائرها وأعماقها»^(٦١).

دعنا الآن ندرس استخدامه لشكل فن هندي محدد: رقصة المqvص. وهذه الرقصة، مثل نماذج أخرى من الفن المحلي الأصلي، مطمورة في المناسبات الطقسية. وفي سرد أرجيداس، تم فصلها عن المناسبة الأصلية وتم إعادة تحديد مدلولها، وذلك دون أن تفقد كل دلالاتها الطقسية. ورقصة المqvص التقليدية والموجودة في مناطق لوكانا وهاونكفاليكا في البيرو، تتطوى على منافسة بين مجموعتين تربطهما روابط القرابة (ayllus)، وكل مجموعة لها راقصها، ويصاحب المجموعتين موسيقى الهارب والفيلويانا. والفائز في المنافسة هو الراقص الذي يستطيع أداء أصعب الأعمال والحركات، وتتطلب هذه الحركات لياقة ومرونة ومقاومة خارقة للآلم الجسدي. والرقصة لها تداعيات جحيمية وشيطانية بالنسبة للشفرة الرمزية المسيحية، في حين أنها في السياق الهندي تنصوى على الفكرة الهندية التقليدية، فكرة التكامل، بحيث ينظر إلى التعارضات الاجتماعية باعتبارها مكملة لبعضها وذلك بدلاً من استبعاد بعضها البعض كتعارضات

قطبية (مثل الرب والشيطان). وهذا ما يجعل من رقصة المقص شكلاً حوارياً بالضرورة^(٦٢).

فى رواية The Fox، تصبح رقصة المقص الشكل الجمالى المنظم والحاكم، مثلاً يفعل الحوار، الرقص والمسرح فى حلقة طويلة تدور أحداثها فى داخل مصنع للأسماك. ديجو، وهو ثعلب له شخصية مجسمة بصفات إنسانية، بطل أسطورى وشخصية فى الرواية، يدخل فى حوار مع مدير المصنع ووحدة الآلات والماكينات. وبشكل أدق، يراقص الآلات: «كان يتنفس ليس من صدره وإنما من الماكينات الثمانية». وبينما هو يرقص يشاهده العمال. وقد «شعروا بأن قوة العالم. المركزة جداً فى الرقص وفى الماكينات الثمانية قد وصلتهم وجعلتهم شفافين»^(٦٣). فالرقص هنا يغير ويعيد توزيع التقنية الصناعية من خلال رؤية كونية أندينية يقوم الاجتماعى فيها على مبدأ التكامل. ويحدث هذا فى سياق عملية التحديث السريعة لبرز عملية تهجين الأشكال الثقافية. وتصبح الثقافة الأندينية مفككة ومتفرقة. ولكن فقدان الترابط التقليدى من أجل عملية التهجين الحديثة تعطى الثقافة الأندينية قدرة جديدة على اختراق الهيكل الاجتماعى. فالدخان الوردى فى المصنع، الذى يرتفع «ببون حدود»، مثل رقصة ديجو، يصبح huaca، شيئاً مقدساً. ولكى تعطى الرواية إحساساً بالحراك الاجتماعى والثقافى، فهى تتبنى تقنية المونتاج الحداثى، لتنتشر تعددية للأصوات غير عادية يتم من خلالها تمازج العوالم الثقافية المختلفة: تمازج الاختلافات دون انساق أو توحيد.

ولا يتشابه ذلك مع رواية فارجلس يوسا (The story of El hablador, Vargas Llosa (1987) ^(٦٤)، التى تكتسب فيها الرغبة فى لغة وطنية واحدة شرعية من خلال السخرية من محاولة إنثروولوجى لجعل نفسه حكاة/ شامان محلى أصلى. وليس مفاجئاً أن تقدم القوأل El hablador باعتبارها مكتوبة فى فلورنس، التى ترمز للفن الرفيع الأوروبى وثقافة مفترض أنها متجانسة. ولكن رواية أرجيداس فى الواقع، لا تدعى أنها «تعطى» صوتاً للجماعات الخاضعة. ولكنها توضح مجموعة من الإمكانات لابتداع أشكال جمالية واجتماعية جديدة، والتى تتطلب طريقة جديدة للقراءة وقارئ جديد - قارئ المستقبل، الذى له دراية ومعرفة بالقراءة الأدبية وثقافة ال Quechua، نوع من القارئ الذى بدأ مؤخراً أن يتواجد فى البيرو، حيث يزعم المهاجرون المتحدثون

بلغة الـ Quechua إن فضاء الكتابة ملكهم^(٦٥). إن الظروف التي تجعل هذا النوع من الكتاب ممكناً- وجود جمهور قارئ مزدوج الثقافة- والتي اندثرت في البيرو في بدايات القرن السابع عشر، هذه الظروف بدأت تظهر ثانية. وفي نفس الوقت، يتضمن نص أرجيداس مشروعاً للحدائق، ولكن حداثاً بيروانية غير مسبقة مترسخة في تعددية وابتكارية الثقافات الشعبية. وهي لاتشبه في شيء النماذج الشعبية الأحادية العادية الخاصة بالعمليات الثقافية البيئية ذات الاستعارات المطبخية والمعدنية التي تعتمد على الآلية الفجة للشربة وقدر الإذابة (البلاد البوتقة).

وملاحظة مختصرة عن الواقعية السحرية تبدو ملائمة الآن هنا، خاصة وأنه قد تم استبعادها من قبل النقاد من مصادرها في الثقافة الشعبية، وبالتالي تم تجريدها من تاريخيتها. وإذا ما اعتبرناها، بشكل عام، قطع لعقلانية التنوير التي قلت من شأن الخرافة، فإن إعادة التفكير في الواقعية السحرية من منظور الثقافة الشعبية قد يبدأ بالتفكير في كيف أن فرض تسمية «وثنية» على الثقافات المحلية الأصلية قد أبرز السحر وأنكر عليه أي بعد معرفي^(٦٦). وهكذا أصبح السحر الذي استمرت الطبقات الدنيا في المجتمع في ممارسته معرفة بديلة، من أسفل، وهذا هو «السحر الكولنيالي» الذي أشرنا إليه في الفصل الأول. فقد كان نوعاً من التأليف ما بين المعتقدات الهندية المحلية الأفريقية، الأوروبية الشعبية، تنقاسمه الطبقات الاجتماعية المختلفة الموجودة في الفواصل وليس في البنى الرسمية في المجتمع، وخاصة بين النساء بشكل رئيسي. هذا هو الحال في أعمال جارسيا ماركيز، الذي يصبر على أن ما يبدو خيالياً وفانتازياً في قصصه هو واقعي وحقيقي جداً، وهذا يحتاج إلى أن يفهم في سياق القراء الذين تتشكل حياتهم اليومية بهذا الموروث التاريخي. وبمعنى آخر، وكما استخدم المصطلح في عمل أرجيداس، فهو يتضمن ممارسات طقسية محلية والتي تشتمل ليس فقط على فكرة السحر باعتباره فعلاً أحدثته أدوات «لا عقلانية» ولكن أيضاً باعتباره شبكة من المعاني المتقاسمة التي ينشغل الممارس بها ويعيد إنتاجها^(٦٧). وفي كلتا الحالتين والمعنيين لا توجد علاقة بين السحر والفانتازيا اللذين عادة ما يربط بينهما. وذلك لأنه ليس إسقاطاً للرغبة الفردية، كما هو الحال في الرومانسية الأوروبية، التي يتحول فيها السحر إلى صيغة جمالية منفصلة عن الاستعمالات الاجتماعية، وفي مرحلة أخيرة

يتحول إلى «مخدر» كما ذكر ويليام اسبسون William Empson، وهو يشير إلى والتر دي لامار Walter de la Mare^(٦٨). والاختلاف واضح إذا ما فكر المرء في مراقبة دييجو للمكن في رواية أرجيداس The Fox. وبمعنى ثالث، المعتقد السحري لا يعامل دائماً باعتباره شيئاً إيجابياً. فمثلاً، في رواية رولفو Pedro paramo، تعيش الشخصيات، الميتة بشكل حرفي، في الجحيم الذي خلقته الأيديولوجيا الكاثوليكية^(٦٩). وأخيراً، إضفاء شرعية على السحر يمكن أن يكون نوعاً من توقيير واحترام وإعلاء الثقافة ما قبل الرأسمالية، في مقابل منطق التراكم الرأسمالي والهندسة الاجتماعية الوضعية. وعندما يقدم جارسيا ماركيز عالماً محكوماً بالسحر فهو ينفصل عن تلك الفلسفات العقلانية الخاصة بالوطن والتي تستبعد الثقافة الشعبية باعتبارها خرافية وعديمة الجدوى. وتختلف الواقعية السحرية في الفن الأوروبي عن الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، فالأخيرة نشأت في مواجهة ما بين الحداثة والثقافة الشعبية^(٧٠). وعند أرجيداس، وبشكل استثنائي، لا يواجه السحر الأدب عملية التحديث وتقنيته باعتبارها أشياء سحرية نفسها، بمعنى أنها لا يمكن التحكم فيها بشكل عقلاني كما تدعى ذلك، ولكن يقترح هذا السحر طريقة بديلة للتحكم فيها على المستوى الاجتماعي.

الثقافة الجماهيرية والرواية :

إن عملية التحديث في الأرجنتين اتخذت شكلاً خاصاً جداً، كما وضحنا في الفصل الأول. فمع توابع الهجرات الجماعية من أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وجد جزء كبير من السكان نفسه بين نماذج موروثية للتطور الاجتماعي. وقد وجدوا هذه النماذج في الأفلام والبرامج الإذاعية. وقد مرّ تفصيل النماذج الاجتماعية الموحدة من خلال الإذاعة والسينما. والرواية الأولى للروائي الأرجنتيني مانويل بويج Manuel Puig كان عنوانها La Traicion de Rita Hay Worth (Betrayed by Rita Hayworth 1969). وتعيش شخصيات هذه الرواية في بلدة صغيرة في إقليم لابامبا. والمؤثر الثقافي الأكثر قوة في حياتهم هو السينما، والسينما تعنى أفلام هوليود في الأربعينيات، الأفلام التي تقدم صور الجمال الأنثوي وأساليب الحياة

المرغوبة.. وتلك كانت أفلام ذات شفرات للتسامي المراءوغ الهروبي (وفى الواقع قمعى)، ويتعامل معها بسهولة أكثر الجمهور الأمريكى، الذى يستطيع بسهولة أكبر مقارنة الحياة اليومية مع تلك الأفلام الهوليودية.

وبالنسبة إلى الشخصيات بويج، فهناك نقص مرجعية اجتماعية لصور الفيلم، وبالتالي تزداد الفجوة بين ظروفهم وبين ما يروونه على الشاشة وبالتالي تزداد صعوبة التعامل مع ذلك. وما يجعل التعامل ممكناً هو وجود عملية مشتركة عامة فى الحياة وفى الأفلام: تحول أسلوب الحياة (الطعام، الملابس، الكلام، إلخ) إلى سلعة ثقافية. وبهذا المعنى، يتتبع بويج لحظة رئيسة فى تاريخ كيف أصبح السوق الرأسمالى للسلع الثقافية متماسكاً فى الأرجنتين.

وفى الرواية الثانية لبويج، *Boquitas Pintadas* (1969 *Heart break Tango*)، توفر الأشكال الشعبية خطوات السرد. وقد حاول بويج نشرها أولاً كمسلسل (*folletin*): ولذلك كانت الحبكة مقسمة إلى حلقات. وليست المواد فقط هى التى اعتمدت على تقليد الـ *Folletín* وإنما أيضاً نوع القراءة المطلوبة. «أنا استمتع جداً ببعض تجليات ما يطلقون عليه الذوق الردى» وأجد فى رفضه المعتاد نوعاً من القمع» هكذا أكد بويج فى مقابلة معه. «عندما يمنح كتاب ما متعة مباشرة أعتقد أنه يجعل الناس متشككين، أعتقد أنه فى عمق هذا الأمر هناك عامل البيورتانية، والذى لا تمتلكه الطبقات الدنيا»^(٧١). هذا الانفصال عن التحيز الثقافى الرفيع تتبع مساره عديد من الروائيين، من بينهم ماريو فارغاس يوسا فى رواية *La tía* (1977 *Aunt Julia and Scriptwriter*) *Julia y el escribidor*. وتضم رواية *Heartbreak Tango* أغانى التانجو والبوليرو (التى كانت تنافس شعبية التانجو فى أواخر الثلاثينيات)، مقالات صحفية، مسلسلات إذاعية، وأفلام، وقد خدم الأخيران كنماذج رئيسة فى طريقة السرد. ولكن هذا التناول لا ينتج لغة واحدة موحدة؛ بل على العكس، فالشخصيات عبارة عن أماكن لتقاطعات لغات مختلفة مكتوبة، منطوقة، طبقة وسطى، طبقة عاملة، تقارير شرطه، بوايرو غيرها. وبهذا المعنى الحاسم، فهى لا تتبع الأنوار المألوفة للـ *Soapaopero*، التى تغرى بادعائها إنه رغم اختلافاتهم، فإن كل المجموعات الاجتماعية تتحدث فى النهاية نفس اللغة. ويمكن اعتبار المسلسل البريطانى *East Enders* نموذجاً لهذه الظاهرة، بمعنى أنه رغم

انتباهها للاختلافات الخاصة بـ *Sociolects*، إلا أنها تُعدُّ بمعنى واحد، عام ومتشارك وراء هذه الاختلافات. وعالم بويج، وبالمقارنة، منقسم بشكل لاعلاج له - على الأقل على مستوى اللغة اللفظية. وذلك لأنه على مستوى الصورة، هناك وحدة عبر الانقسامات الاجتماعية، توحى بأن الفيلم فى الأرجنتين بدءاً من الثلاثينيات قد ولد خيالاً موحداً ومتشاركاً عبر المجموعات الاجتماعية، وضد التأثيرات الانقسامية للغة اللفظية.

ويعنى آخر *Heartbreak Tango* ليست *Folletín* أو *Soapopera* فقط، إنما هى تخلق مسافة من نماذجها، وهو أمر متعلق بالشخصيات والأنماط الاجتماعية القائمة. وكما يذكر الروائى الكوبى *Serero Sarduy*، «فى المسلسل، لا يوجد شخصيات، بين الكليشيات والممثلين الذين يسكنونها... ليس هناك فجوات، تقاطعات، كلامها يتجاوب مع الآخر بطريقة نموذجية»^(٧٢). ويكلمات أخرى، تعامل مسألة الهوية ليس باعتبارها عملية وإنما أسطورة. والفرق فى روايات بويج إن العملية تعرض «الحاجة العاجلة لنماذج، لإرشادات ميتولوجية، ملحة جداً، وغيابها يعاش كما لو كان فقدان - الحاجة أو فقدان الذى يتحدث عنه مدمنو المخدرات: هذه الخصائص مخدرة بالكليشيات - إن كل عمليات الاتصال والتواصل يجب أن يسبق باستهلاكها»^(٧٣). والتبعية التى تقدم للقارئ تبرز الفجوة بين الشخصيات والأنماط. ولا يمكن أن يتصادف ويتزامن الشخص والنمط بشكل تام - هناك دائماً بقية.

دعنا الآن ندرس تناول بويج لوسائل الإعلام الشعبية من زاوية مختلفة، من نقد أرماند ماتلارت *Armand Mattelart* لتأثير وسائل الاتصال الجماهيرية فى مجتمع غير نام. وإذا أخذنا تحليل ماركس لفتيشية السلع. حيث تبدو السلع وكأنها ممنوحة قوة وحياة خاصة بها، بينما هى فى الواقع منتجات اجتماعية، إذا أخذنا هذا التحليل كنموذج لتفسير عمل وسائل الإعلام، فإن ماتلارت يرى أن معانيها ليست متصلة فيها ولكنها مشتقة من النظام الاجتماعى والاقتصادى، وهى حقيقة يُراد إخفاؤها بأن تبدو متحررة وطبيعية. وفى مجتمع غير نام، تقدم الأفلام والتلفزيون طريقة حياة

لأن يستمتع بها أبداً الغالبية العظمى: إنهم يستهلكون بشكل سلبي الأشياء وأساليب الحياة بدون أن يكون لديهم الظروف المهيئة لإنتاجها، الأمر الذى يعنى أنهم يستهلكون التخلف وعدم النمو الخاص بهم^(٧٤).

وبالنسبة لقارئ أعمال بويج، هناك، مع ذلك، تأثيران ممكنان: إما «الإغراء» وإما «التطهر». وتلك كلمات بويج، والكلمات الأخرى يمكن أن تكون التماهى أو المسافة النقدية: مسافة تأملية ليس فقط من اللغات اللفظية ولكن من الصورة السينمائية نفسها^(٧٥).

والقطعة التالية مأخوذة من الصفحة الاجتماعية فى جريدة إقليمية، تقدم تقريراً عن الرقص وتتشيد بالشخصيتين من شخصيات الرواية:

احتفال رائع فى أول يوم للربيع

اقتداءً بممارسة تتطلبها العادة، احتفل النادى الرياضى والاجتماعى بوصول فصل الربيع برقصة رائعة، أقيمت يوم السبت الثانى والعشرين من سبتمبر وذلك بمصاحبة الموسيقى الرائعة لفرقة الهارمونيكيون، التابعة للمنطقة. وفى منتصف الليل، وأثناء الاستراحة، انتخبت الجذابة الفاتنة تليدا فرناندن، المعجبة جداً بهذه الصفحات، انتخبت ملكة ربيع 1936^(٧٦).

والسمة الرئيسية لهذه اللغة هو الدور الذى تلعبه النعوت، والذى يخدم كمكثفات للتألق. وهم لا يضيفون أى صفات خاصة للناس أو الأحداث، فقط لمعة وتعليق يجعل المرغوبية الاجتماعية تبدو متأصلة وطبيعية. وهنا، فى هذه الفتيشية المعروضة، والتى تنتمى لوسيلة إعلامية أقدم (الصحف)، تدخل السينما ومؤخراً التلفزيون، والمهم هنا هو أنها تقدم وتعرض، بشكل نقدى، كمنطقة إيهام وغموض وإمكانية لفك الغموض أيضاً التى يتعامل من داخلها شخصيات بويج بشكل نشط. إنهم يحسبون فرصهم ويريقيسون المسافات بين العالم الممتدج والعالم الواقعى، فى الوقت الذى يدعون لأنفسهم وللآخرين أنهم لا يفعلون ذلك - فالخيال يسمح بقدر معين من الحرية للتشكيل والتعامل الذى لاتسمح به الأيديولوجيا.

إن نقد التسامى، باعتباره لا مسافة بين الشخص والصورة الفيلمية، والخيال التعليمي بأسلوب هوليود يمتد أيضاً فى رواية (The Buenos Aires Affair 1973)، وتتحرى رواية (El beso de la Mujer Arana 1976) The Kiss of the spider woman الاستخدام المختلف الممكن لوسائل الاعلام الشعبية، كاحتكار وسيطرة مضادة للقيم الذكورية Machista السائدة. هذه هى الأفكار التى تطرحها أعمال بويج للمناقشة، وهى أفضل كثيراً من الفكرة القائلة بسلبية الجمهور أو من الدرس الذى يتعلمه بطل رواية السيرة الذاتية الأولى لبويج: إن الخيانة خاصة لجاذبية المرأة وبالتالي الأفلام.

وأى فكرة عن الثقافة الشعبية فى أمريكا اللاتينية باعتبارها إما نوستالجية ومنتهى عصرها وإما باعتبارها خيالاً سياسياً مرفوضة تماماً فى الرواية الحديثة للويس رافايل سانشيز La Importancia de llamarse Daniel, Luis Fafael Sanchez Santos (The Importance of Being Daniel Santos 1989). وهنا تتقاطع الموسيقى مع الانقسامات الاجتماعية والحدود الوطنية التى تغذى «ماكينات المشاعر»، إحدى العبارات الساخرة العديدة التى استخدمها سانشيز لكسر التناظر المقترض بين صناعة الثقافة والإحساس الحقيقى. وأغاني البوليوو الخاصة بدانييل سانتو (سانتو كان مغنيا شهيراً من بورتوريكو) انتشرت فى كل أمريكا الإسبانية، لتحقيق تلك الرؤية والتصور بوحدة كان يحلم بها بوليفار والشاعر النيكاراغوى العظيم روبين داريو Rubén Dario، وغيرهم. ومسألة الهوية الثقافية الأمريكية الإسبانية كانت بالطبع مسألة خطيرة بالنسبة إلى هؤلاء الذين، مثل سانشيز، ينتمون لبلد مثل بورتوريكو. الثقافة الشعبية، «المتحف الضخم للذاكرة الجمعية»، هى بالنسبة لسانشيز موضوعاً ومنهجاً للبحث، وتنتمى للأغلبية العظمى الفقيرة^(٧٧). وتتصدر العبارة التالية: إحدى الأجزاء فى الرواية «أملت فى الحانة. مولد باريكونين بين الماريكينز، ألتكيلا، جيوك بوكس وعدد آخر من مصادر البحث»، مشيراً بذلك إلى تعددية مصادره وتنوع أماكنه. فالمقابلات والملاحظات الاجتماعية تعقد فى الحانات، محلات التسجيلات والشوارع على طول شبه القارة وعرضها. ونهاية العرض المعنون «منهج الخطاب»، يعلن: «أهمية أن تكون دانييل سانتو هو سرد مهجن الحدود، مستثنى من قواعد النوع»^(٧٨). فالرواية تسخر من جدية الثقافة الرفيعة وذلك باقتباس وإساءة الاقتباس من ديكارت، أفلاطون، شكسبير،

كيفيدو، وغيرهم، ولكن تستخدم هذه المواد بجدية، مع ذلك، من أجل اختراع نظرية وممارسة للخطاب الشعبي^(٧٩). إنها تغزو الخطابات الأخرى والمناطق الثقافية باحترام غير وقور، لتجمع ما بين الرواية، المقال، علم الاجتماع، الفلسفة، البحث اللغوي (فى تاريخ وجغرافيا اللغة الشعبية)، وما يسميه سانشيز «التخيل الخرافى»، "Fabulation". ومن خلال كل ذلك، توفر أغنية البوليرو الشكل والمحتوى، الخطاب والعاطفة. وفى هذه الرواية يظهر دانييل سانتو باعتباره شخصية عصرية تماماً من ثلاث نواح : أولاً، لأنه تجاوز عديداً من الموضوعات، مثل بريسلى، بيتلز، رافايل وويلى كولن؛ ثانياً، وبمعنى حقى، لأنه يحيد الخبرة الجماهيرية بالحديث؛ وثالثاً، «لأنه يغامر بكل شىء» ، يجذر الحواس»، مطبقاً دروس رمبو Rimbaud، داريو Dario وطلعى القرن العشرين^(٨٠). ولكنها حادثة مختلفة، وليست حادثة الحلم الأمريكى، الذى يستثنى منه الفقراء، كذلك ليست حادثة الصفوة الأمريكية اللاتينية الذين يقطنون فى ناطحات سحاب والأشكال الأخرى للحديث: «بسبب تناغمها المتقدم مع الفقراء، الذين يحفرون فى الصخر من أجل المعيشة، والذين ليس لهم صفة، فإن حادثة Inquieto Anacobero Daniel Santo تنمو وتتشرب نفسها. وملحنة مع عملية تهميش الإحساس»^(٨١). وتعديل الموجة هى استعارة مأخوذة من الإذاعة، كوسيلة لإحداث عملية الجمهرة Massification للمشاعر. «عملية تهميش الإحساس» عبارة متكررة ومستخدم من قبل سانشيز بشكل غامض إلى حد كبير بالنسبة لمسألة البعد العاطفى هل يسبق أو يتبع الوسيلة التى تنقله (أساساً البوليرو والميلودراما)، وإلى أى مدى هى نتاج أو استجابة للظروف الاجتماعية. فهى لا تنطبق بشكل جامع مانع على أى قطاع اجتماعى: ويرفض سانشيز أن يكون خطابه شاملاً جامعاً، أن يجعل من الجزء دليلاً على الكل، وبالتالي يختلف هنا عن كثير من علم الاجتماع ومن هؤلاء أمثال أوكتايفو باث الذين يسعون من خلال الجدلى أن يدخلوا المهمشين والأطراف إلى مركز جديد^(٨٢). ليس هناك مركز لخطاب سانشيز، فقط شظيات وأجزاء متحركة. ومع ذلك، فإن الـ *barriada* (مدن الاكواخ) هى الموقع الرئيسى للحديث وحركاته الجديدة. فالفقر، بمعنى التهميش الاجتماعى، لا يحول دون الإبداع الثقافى؛ بل على العكس، «أيها القارئ، هل تفهم لماذا أسافر فى الـ *guagua* (الباص) الذى يذهب حيث توجد الحادثة وتنتشر وتستمر، قدماً، إلى المحطات الأخرى

التي تفكك الكلية والشمولية؟... إلى قوة الموسيقى... إلى الجيوك بوكس باعتبارها ناصحاً للذي لا يدرى. ليلتنا التي هنا على الأرض»^(٨٣). فال Barriada ونمط مواصلاتها تقدم، ضد الكاثوليكية. محاكاة ساخرة مضادة للتسامى. فالتسامى الوحيد الممكن فى هذا العالم هو الحب.

ويقدم سانشيز سجلاً للثقافة الشعبية فى القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية. ونصه، الذى يدعو القارى باستمرار إلى حوار، عبارة عن عمل ترقيعى، حوار ساخر يحاكي نصوص الأغاني التي تمر من خلالها مشاعر الجمهور: «الجمهور... ينقب بدقة من خلال كلمات البوليريو وال guarachas التي تتغنى بها، وهم مقتنعون بأنها الزوايا الخفية لوجودهم فى شكل أغنية»^(٨٤). وأمريكا، «أمريكا القاسية، أمريكا الحافية، أمريكا فى الإسبانية» تنتمى لـ«أورفيوس لدرجة التهور»^(٨٥)، الموسيقى هى الوسيط الأكبر، فى الحب، فى الثورة، فى الموت. وهى أيضاً مصدر رئيسى للفقراء، كما فى حال الضحك أيضاً، و«مليودراما عصابية ولكن بشكل صحى»، «رافع الستارة للحب الجسدى»^(٨٦). والكتاب أيضاً يعد سجلاً لأسلوب عاطفى محدد، غير وقور ومتجاوز، وسجلاً أيضاً لتقلصات وجع الذكورية Machismo، الذى تعد صالة البلياردو واحداً من أماكنه المقدسة، «فاتيكان الرجولة»، المسجد الذى يصوب نحوه القطيع الوحشى للذكوريين machos أعينهم خمس مرات فى اليوم»^(٨٧). ولكن ما يحتفل به الكتاب بمتعة، وانتشاء وعدم وقار، هو الحداثة المتميزة لأمريكا الإسبانية، وهى بالنسبة لسانشيز حداثة شعبية بشكل رئيسى.

تهميش مزدوج

إن عالم Jesusa palancores، المتحدث عن السيرة الذاتية الشفهية والتي نقلتها إلى الكتابة Elena poniatowska بعنوان Till we meet Again (Hasta no verte Je- sus mio 1969) يبدأ هذا العالم فى منطقة أوكساكي الريفية قبل الثورة المكسيكية، فى جو من ثقافة المخلطين mestizo والثقافة الزابوتية zapotec التقليدية، وينتهى هذا

العالم عبر سلسلة من الهجرات في مدينة مكسيكو في الستينيات. وإذا كان عالمها الثقافي ما قبل حديث، فإنه مع ذلك مسموع (أو بمعنى أدق مقروء) داخل الحداثة. إن هذا النوع الذى يسمح بمقابلة عضو في الثقافة السائدة مع عضو أو أعضاء من الثقافة التابعة، هذا النوع يرجع إلى القرن السادس عشر في أمريكا اللاتينية، عندما سجل قساوسة النظام الدينى الإسباني الحكايات المحلية عن الممارسات الدينية والذاكرة التاريخية. فقد كان الراهب الفرانسيسكانى Sahagun، مثلاً، مسئولاً عن تجميع المعلومات المهمة عن خبرة وتجربة المحليين الخاصة بالاستعمار الإسباني في المكسيك^(٨٨). وتعد ممارسة التصوير العرقى هنا وثيقة الصلة بالموضوع، سواء في شكل المواد المحلية التى تم نقلها إلى الكتابة وجمعها من قبل أحد العلماء الأنثروبولوجيين، أو حيث استخدمت المهارات الأنثروبولوجية من قبل أعضاء المجتمع المحلي، بمساعدة، مباشرة، أو غير مباشرة، من العالم الأنثروبولوجي المحترف.

ويعنى أكثر عمومية، يجب أن نذكر التأثير الكبير لعلم الأنثروبولوجيا على الكتابة الأمريكية اللاتينية؛ مثلاً في أعمال Darci Ribel و Guimaraes، Arguedas، Asturias و ro. ولكى «يسمع» صوت من ثقافة ما في ثقافة أخرى، هناك طريقتان رئيسيتان متاحان. إما مؤلف عرقى متخيل، من «داخل» الثقافة العرقية، كما هو الحال فيما يطلق عليه القصص العرقى، وإما تبديلات في الأنماط التواصلية للثقافة المستقبلية. وعدد من هذه التبديلات يظهر في كتاب Poniatowska. وهناك إشارات إلى لحظة الكلام والاستماع، مصدر النص المكتوب، وإقرار بالقفزة الزمنية بين لحظة الحكاية المنطوقة لـ Jesusa وبين الأحداث الفعلية، خاصة عندما يكون لهذه الأحداث كثافة خاصة، مثل لقائها باميليانوزاباتا Emiliano Zapata أثناء الثورة. وهناك أيضاً إشارات عرضية إلى حضور السيدة التى تجرى المقابلة نفسها. وغالباً ما تحذف هذه التفاصيل، التى تعتبر خروجاً عن قواعد السيرة الذاتية المكتوبة، تحذف هذه التفاصيل من قبل المصورين العرقيين عندما يقومون بتقديم المواد الشفاهية في شكل مكتوب، وبالتالي إخفاء عملية الإنتاج النصي لهذه المواد^(٨٩).

ومع ذلك، ففي Till we want meet Again، هناك بعض الخصائص المتعلقة باللغة التى يتضح من خلالها تأثيرات الشفاهية. فبعيداً عن الإبداع اللغوى المعجمي

والصوتى للكلام الشعبى، هناك استخدام استثنائى لحسية الصوت، كما فى الوصف عندما يحضر والدها محارات طازجة من البحر: «ثم بمديته Pacatelas! انتزع أبى قشور المحارة الكبيرة وفتحها واكلنا المحارات فى قواقعها ! لأنها حية وطازجة».

(Entonces Con su machete pacatelas! mi papa arrancaba las grandes astras, las abria y en la misma concha comiamos los ostriones porque estan vivitos, Fresquecitos)^(٩٠).

وبعيداً عن الأصوات الأنوماتوبية onomatopoeic المحددة، فإن اللغة تقترب كثيراً من التأثيرات الأنوماتوبية. ويمكن الاستماع إلى كليهما فى هذه الحكاية عن الاستحمام فى البحر. «يبدو جميلاً جدً عندما ترتفع الأمواج zas! zas! تغطينا ثم تذهب بعيداً، ولتنتظر الموجه التالية التى تأتى فى اللحظة وتهز أذيالها كما لو كان الماء كله قد تجمع هناك فى وابل مطير واحد».

("se ve tan bonito cuando se acerca la day! zas! nos tapa luego se va, y esperar la otra que alli viene dando coletazo como si toda el agua se hubiera Juntado allien an solo chubasco")^(٩١).

ومع ذلك، فمن الصعب فى هذا النص إدراك تأثيرات تظييب اللغة الذى تم ما بين كلام Jesusa فى حالته الأصلية وبين النسخة المكتوبة. خذ مثلاً مسألة التكرار، وهو خاصية أساسية فى التلطف الشفاهى. فهو موجود على مستوى العبارة، كما فى وصف للسجن حيث اشتغلت وهى فتاة: «كان سجنًا ذا طراز تقليدى، له قبة ضخمة، Jesusa طويل طويل وفى المنتصف مصبغة من القضببان المتصالبة ثم مزيد من الحواجز والقضببان والقضببان...»^(٩٢) ولكن على مستوى الجملة، يرد التكرار بشكل أقل تكراراً ويكاد يغيب تماماً على مستوى السرد، وهو ما يعد غريباً تماماً على التلطف الشفاهى. وهكذا يبدو أن هناك حذف انتقائى للملامح الشفاهية. والعملية الفعلية للتظييب لا تقدم للقارئ. وربما ينطبق ذلك بشكل كبير على ملامح الاستمرارية وتقدم الزمن فى السرد المكتوب والتى من الواضح أنها نتيجة إعادة تخطيط وكتابة المواد التى وفرتها الذاكرة الشفاهية والتى تصبح أفعالها إلى حد ما مبهمه. ونتيجة هذا الترقيق والتحوير فى

الشكل الشفاهى هو أن الكتاب أصبح مقروءاً بشكل أيسر بالنسبة لهؤلاء الذين نشأوا فى عالم الثقافة المطبوعة. وما يوضحه أيضاً، بمعنى تاريخى، هو إحلال عالم الذاكرة المكتوبة محل عالم الذاكرة الشفاهية.

وكشخص عاش وبقى من الثقافة ما قبل الرأسمالية، فإن Jesusa قد مرت بنفس التحولات التى مر بها، جزئياً أو كلياً، ملايين المكسيكيين- وأمريكيين لاتينيين آخرين - فى القرن العشرين. يتضمن سجلها الثقافى عناصر من الثقافة الهندية الزابوتية والهسبانية المختلطة mestizo بالإضافة إلى خبرات وتجارب السكان فى إخلاء أماكنهم واستبدالها أثناء وبعد الثورة، بما فى ذلك خبرتها الشخصية فى الانتقال إلى مدينة مكسيكو. وهناك، كما فى كثير من المدن الأمريكية اللاتينية، يبدو أن الفيلم والتلفزيون كانا لهما تأثيرٌ ضعيفٌ على وعيها. ويقدم الكتاب تاريخاً بديلاً لمكسيك القرن العشرين، من وجهة نظر خبرة النساء. إن اعتبار دور النساء والحياة اليومية من ضمن القوى التى تدخلت فى الثورة المكسيكية هو أمر له قيمة كبرى ويتضح ذكاء Jesusa فى دقة ورهافة إدراكها، وحساسيتها تجاه اللغة، وقدرتها اللغوية (بالزابوتية، الإنجليزية، القشتالية، اليابانية، بالإضافة إلى الإسبانية). وهناك أيضاً قدرتها على البقاء واستقلالها الذى لافصال فيه. وهذه ليست خصائص «سيكولوجية» لفرد واحد وإنما جوانب لطبقة اجتماعية بأكملها، والتى تسميها Jesusa «هذا الجنس القديم».

وبهذا المعنى، يتضمن حديثها أصوات آخرين. لقد كان هناك كمية غير عادية من العنف فى حياتها، بداية من وفاة أمها عندما كان عمرها ثمانية أعوام، مروراً بوفيات أخرى، رحلات، وانقطاعات. «من بين كل أقاربى، كنت أنا الوحيدة المتجولة، الماشية، الشخص الذى ذهب إلى كل مكان. لأن والدى لم يرقط ما رأيت^(٩٣). وفى الموت أيضاً، الذى واجهته بسخرية لازعة، تتمنى أن تستمر الرحلات: «أريد بشدة أن أذهب وأموت هناك حيث ذهبت للتجوال. لعل الله يتذكرنى ! لأنى أتمنى أن أنتهى تحت شجرة ما بعيداً! ثم تتجمع حولى الجوارح وهذا هو ، سيأتون ويطلبوننى وسوف أكون جد سعيدة هناك أطيّر فى معدات الجوارح»^(٩٤).

وقصة Jesusa واحدة من قصص التهميش نظراً للنوع والفقر. فهي في صدام مع النظام القائم ؛ لأنها وبالرغم من كونها امرأة وفقيرة إلا أنها مستقلة. ولا يؤكد تفسيرها وتأويلها لحياتها المجموعة الثابتة للترائيات الرمزية. فهي تقبل حراكية حياتها وهويتها، في تحولاتها إلى العالم الحديث. وبالرغم من أن سيرتها الذاتية تحدد نهاية خبرة خاصة بثقافات أقدم ما قبل حداثة، إلا أن التفكك والتشتت قد تم قبوله، دون نوستالجيا ورومانسية محترفة من تلك التي يدعيها كثير من المثقفين. وتصبح الثقافة القديمة المفككة ثقافة أعيدت صياغتها وأعيد تشكيلها من خلال السرد المكتوب، وثقافة فكت نفسها من أسر ضغوط القيم السائدة المهيمنة.

وبهذا المعنى، يصبح كتاب Till Wewnt meet Again نموذجاً منه ومساهمياً في الخبرة الأمريكية اللاتينية بالحدثة الشعبية .

هوامش الفصل الرابع

(١) Bakhtin, quoted in Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986, p. 17.

(٢) تاريخيا انفصلت كلمة ثقافة في أوروبا عن الشعبى والثقافة الجماهيرية في محاولة لمقاومة تحويل الثقافة إلى سلعة انظر. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977, pp. 153-4.

London 1986. (٣)

Stallybrass and White, p. 3. (٤)

(٥) المصدر السابق. ix, p.

(٦) المصدر السابق. 191, p.

(٧) للمزيد من الأمثلة على كيفية تاريخنا تحول امتيازات ترتبها معينة إلى تصنيفات عمومية، انظر المصدر السابق، صفحات ٢٣، ٢٤، ١٩٤.

(٨) Nelly Richard, *Estéticas de la oblicuidad*, Revista de Crítica Cultural, Vol. 1, No. 1, p. 1.

(٩) Rodrigo, Edwin and Luis Montoya, *La sangre de los cerros*, Lima 1987, pp. 648-9.

Cholo is a derogatory racial term for people showing characteristics of Andean culture.

(١٠) آثار هذه النقطة روبريجو مونتويا في محاضرة ألقاها في معهد الدراسات الأمريكية اللاتينية، لندن، في ١٦ مايو ١٩٩٠.

(١١) انظر، على سبيل المثال- Fernando Corderon, ed, *Imágenes desconocidas: La modernidad en reencrucijada postmoderna*, Buenos Aires 1988.

(١٢) Mirko Lauer, 'La estructura del objeto plástico', in *Crítica de la artesanía*, Lima 1982, pp. 145-63.

(١٣) Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción 1986, p. 14;

انظر أيضا. 16, p.

(١٤) المصدر السابق. 18, p.

(١٥) Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge 1977, p. 197; see also p. 178.

(١٦) Escobar, p. 24.

(١٧) المصدر السابق. 37, p.

(١٨) Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo 1988, pp. 25-9. انظر.

Angel Rama, 'Literature y culture', in Transculturación narrativa en America Latina, Mexico 1982, pp. 11-56. انظر Patricia D'Allemand, Hacia una critica literaria latinoamericana: nacionalismo y Cultura en el discurso de Beatriz Sarlo, Landsn 1990.

Domingo F. Sarmiento, Facundo, Buenos Aires 1963, pp. 38, 58, 65. (٢٠)

pp. 67-86 المصدر السابق (٢١)

p. 41. المصدر السابق. (٢٢)

p. 38. المصدر السابق. (٢٣)

p. 40. المصدر السابق. (٢٤)

p. 47. المصدر السابق. (٢٥)

, 'Folletines' انظر أيضا Gina Canepa, paper given at AELSAL meeting, 3 June 1990. (٢٦)
historicos del Chile Independiente y su articulacion con la novela naturalista', Re vista de Critica Literaria Latinoamericana, Vol. XV, No. 30, 1989, pp. 249-58.

Jesus Martin-Barbero, Procesos de comunicacion y matrices de cultura, Mexico, (٢٧)
n.d., p. 133.

(٢٨) انظر

estetica de Las migraciones e identidades en transicion' Revista de Critica Cultural, Vol.1 No. 1, p.q, and, Culturas hibridas: el espacio Comunicacional Como Problema Interdisciplinario بحث غير مشروع

Ortiz, p. 35. (٢٩)

Oswald de Andrade, 'Manifesto Pau-Brasil' (1924), in G.M. Telles, Vanguarda (٣٠)
Europeia e Modernismo Brasileiro, pp. 266-72.

Vivian Schelling, 'Mario de Andrade: A Primitive Intellectual' in Bulletin of His- (٣١)
panic Vol. LXV, 1988, pp. 74-5.

Antonio Candido, Literatura e sociedade, Sao Paulo 1976, p. 164. (٣٢)

Oswald de Andrade, 'Manifesto Antropofago', in Telles, pp. 293-300. (٣٣)

Pauliceia Desairada (Hallucinated City), Poesias completas, Sao Paulo 1966, p. 13. (٣٤)

Schelling, p. 80. (٣٥)

p. 76. المصدر السابق. (٣٦)

Vivian Schelling, 'Brazilian Journeys', انظر Macunaima [translation], London 1984. (٣٧)
Third World Quarterly, January 1988, pp. 312-17.

Bamba من الممكن مقارنة البنية السردية بالبنية السردية ل Macunaima بالبنية السردية الخاصة ب (٣٨)
والتي سبق مناقشتها من حيث إن الموضوع الرئيسي وهو موت وبعث الثور وفي هذه الحالة meu- Boi -
يكتمل بعدد من الحكايات الجانبية. Macunaima

James Clifford, 'Ethnographic Surrealism', Comparative Studies in Society and (٣٩)
History, Vol. 23, No. 4, 1981.

Prologue to Soledad (Solitude 1847~. (٤٠)

- (٤١) R. Ogden, New York 1890. الترجمة الانجليزية لـ
- Karl Sauer, 'The Morphology of Landscape' in *Land and Life*, Berkeley 1963, p. 333. (٤٢)
- Translation: New York 1935. (٤٣)
- (٤٤) المرزید عن مصطلح عبر الثقافات انظر
- Angel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina*. pp. 32-4
- (٤٥) انظر
- P. Oquist, *Violence, Conflict and Politics in Colombia*, New York 1980, pp. 4-17, 194-5.
- (٤٦) La mala hora, Buenos Aires 1969, p. 77.
- (٤٧) La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, Barcelona 1972, pp. 109-10.
- (٤٨) المصدر السابق. p. 111.
- (٤٩) انظر. pp. 160-61.
- (٥٠) انظر. Roberto Schwarz, 'Grande Sertão: a fala', in *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro 1965, p.38; Angel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina*, Mexico 1982, p.46; Carlos Pacheco, *The Oral Hinterland: Cultural Orality in Contemporary Latin American Fiction*, PhD Thesis, University of London King's College 1989, Chapter 4; and William Rowe, *Rulfo: El llano en llamas*, London 1987, pp. 61-67.
- (٥١) Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid 1985, pp. 127-8.
- (٥٢) المصدر السابق. p. 127.
- (٥٣) المصدر السابق. p. 126.
- (٥٤) المصدر السابق. pp. 41 - 2.
- (٥٥) انظر- Antonio Comejo palar, 'El indigenismo y las literaturas heterogéneas Su do-ble estatuto socio-cultural', *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nos. 7-8, 1978, p. 12 and *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima n.d., pp. 16-23.
- (٥٦) In Augusto Roa Bastos, *El baldío*, Buenos Aires 1966, pp. 61-77.
- (٥٧) المصدر السابق. p. 66.
- (٥٨) انظر- Ruben Barreiro Saguier, 'Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos', in J.M. Lopez de Abiada, ed., *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana*, Bellinona 1982, pp. 181-97.
- (٥٩) Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, London 1966, Chapter 1 and p. 268.
- (٦٠) New York 1986.
- (٦١) Jose María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires 1971, p. 204.
- (٦٢) آثار هذه النقط المهمة لأول مرة- Martin Lienhard in *Cultura popular andina y forma novelesca*, Lima 1981, pp. 130-9.

- Arguedas, p. 145. (١٢)
- The Storyteller, London 1990. (١٤)
- Martin Lienhard in Comejo Polar et al., *Vigenciay universalidad de jose Maria Ar-* (١٥)
guedas, Lima 1984, p. 19.
- Serge Gruzinski, *De l'idolatrie: Une archeologie des sci-* Carmen Bernand انظر (١٦)
ences religieuses, Paris 1988.
- Levi-Strauss, pp. 220-21, and William Rowe, *Mito e ideoloya en la obra de* انظر (١٧)
dose Marfa Aryuedas, Lima 1979, pp. 88-93.
- William Empson, *Aryuifyiny*, London 1988, p. 94. (١٨)
- Julio Ortega, *The Poetics of Chanye*, Austin 1984, p. 4. انظر (١٩)
- Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Mauischer Realismus in Deutsch-* انظر (٢٠)
land 1918-1933, 1969
- Ana Maria de Rodriguez, 'Manuel Puig ? De lo cursi al arte?', *Eco*, No. 206, (٢١)
dic.1987, pp. 212-213.
- Severo Sarduy, 'Notes a las notes a las notas', *Revista Iberoamericana*, Nos. 76- (٢٢)
7, 1971, p. 562.
- p. 565. المصدر السابق. (٢٣)
- Armand Mattelart, 'The Nature of Communications Practice in a Dependent Soci- (٢٤)
ety', *Latin American Perspectives*, Vol. V, No. 1, pp. 23, 26.
- 'The Puig affaire, o de la literature como espectaculo', *Postdata*, Vol. 1, No. 2, (٢٥)
1974, pp. 31, 32. Cf. Lois Zamora, 'Cliches and Defamiliarization in the Fiction of Ma-
nuel Puig and Luis Rafael Sanchez', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, IV, 41,
pp. 421-36.
- Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires 1969, p. 20. (٢٦)
- Luis Rafael Sanchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Mexico 1989, p. 132. (٢٧)
- p. 16. المصدر السابق. (٢٨)
- انظر (٢٩)
- Julio Ortega, *Teoria y practica del discurso popular*, London 1989.
- Sanchez, p. 82. (٣٠)
- p. 92. المصدر السابق. (٣١)
- Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Mexico 1959, Chapter 1. (٣٢)
- Sanchez, p. 87. (٣٣)
- p. 88. المصدر السابق. (٣٤)
- p. 103. المصدر السابق. (٣٥)
- pp. 110, 115-6. المصدر السابق. (٣٦)
- p. 122. المصدر السابق. (٣٧)

(٨٨) انظر. Sahugan, miguel Leon portilla, La Vision de los Vencidos, modrid 1985.

(٨٩) السيرة الذاتية المهمة جدا Gregorio Codori Mahari والتي سجلها ونقلها -Ricardo Volderra-

ma, Gregorio Condori Mamani, Autobiografia, Cusco 1982. cf. Martin Lienhard, La et-

no ficcion ola mala Conciencia del intelectual coloniado' Tilalc, vol. 3, no 4.

تعتبر نموذج.
جيد الحالة اختبار، انظر....

(٩٠) Elena Poniatowska, Hasta no verte Jesus mio, Mexico 1969, p.24. لاحظ الانتقال

الزمني للفعل المضارع، المسرحة الماضي في الحال، وهي وسيلة نموذجية في السرد الشفاهي.

(٩١) المصدر السابق. 25. p.

(٩٢) المصدر السابق. 34. p.

(٩٣) المصدر السابق. 315. p.

(٩٤) المصدر السابق. 316. p.

الخاتمة

الذاكرة ، التدمير ، التحول

لقد بدأ هذا الكتاب بموضوع تدمير الثقافات وعدم ثبات الذاكرة. وقد كان هناك نماذج عدة فى القرن العشرين لثقافات فى أمريكا اللاتينية اختفت نتيجة الصراع حول الهيمنة على الأراضى، المصادر والسكان وإحدى هذه الثقافات تلك الخاصة بمجموعة من سكان غابة جورانى فى باراجواى تدعى أكس Axé، والتي تقلصت وانحدرت إلى مرتبة الخدم فى بيوت البيض. وقد عبر هؤلاء عن موقفهم تجاه هذا المحو والاستئصال لجماعة إنسانية يمكن التعرف على هويتها فى عدد من الأغاني، التى تم تسجيلها ونقلها إلى الكتابة. إحدى هذه الأغنيات هى Song of kanexirigi، التى تحتفى بالرموز المؤسسة لثقافة فى لحظة موتها:

نحن، الذين كنا أكسيه

لم نعد نخرج مطلقاً

إلى أشجار الغابة

أبانا العظيم

الذى يحمل غطاء الزعامة

رغم أنه مات

إن نتركه أبداً.

إن هذا النوع من التوثيق يجعل مقولة إن الأصول البدائية هى جزء من هوية الفرد قولاً سخيلاً: والاستجابة المطلوبة هى وضع الذاكرة والاستمرارية فى سياقها التاريخي. ذاكرة من، حفظت بأى شكل، وتحت أى ظروف؟

أغنيتنا

إنهم هؤلاء الذين لن يكونوا رجالاً مرة أخرى

إنهم الرجال الكبار

كبروا مع المطر

إنهم الذين تركناهم بعيداً

رءوسهم مطبقة على أذرع مصلوبة!

إن ظروف هذه القصيدة والمصادفات التي أدت إلى حفظها تجعل من فكرة الاستمراريات المتخيلة للهوية مثل اللاوعي الجمعي أو حتى فكرة «بوتقة انصهار الثقافات» أفكاراً بعيدة عن الحقيقة وغير ذات صلة بالموضوع.

وإذا لم يكن قد تم حفظ العنف، الانقطاع بشكل أو بآخر- في حالة الأغنية الأكسية فقد تم ذلك من خلال تدخل التصوير العرقي- فإن الفهم التاريخي الصحيح يصبح مستحيلًا، ويخاطر التاريخ الثقافي بأن يصبح تمريناً أيديولوجياً مريحاً، وجزءاً من العنف الذي أنتجته عملية المجانسة الكونية هو وهم أن هناك تاريخاً واحداً، وهو وهم يقمع ويلغى الاختلافات بين الأزمان histories المختلفة التي عاشتها مجموعات مختلفة من البشر. وهناك نقطة أخرى: الذاكرة التاريخية فعل ثقافي حيوي وضروري في عملية صنع وحفظ تلك الاختلافات، وإن عملية تدمير الذاكرة هي الوسيلة الرئيسية لفرض السيطرة والهيمنة. والذاكرة الاجتماعية لاتعني فقط الاستمرارية والهوية غير المتغيرة، إنها أيضاً ذاكرة التدمير والانقطاع. وكذلك ليس من المناسب الحديث عن ذاكرة شعبية واحدة: فهناك مجموعة متنوعة من الذاكرات المختلفة memories⁽¹⁾.

وقد عجلت الدكتاتوريات العسكرية في دول المنطقة الجنوبية (شيلي، الأرجنتين وأرجواي) خلال العقدين الماضيين، عجلت بظهور اهتمام قوى بمسألتي الذاكرة الاجتماعية والتسجيل التاريخي، وتوضيح الدراسة التي قمنا بها في الفصل الثالث. إن الدكتاتورية الأرجنتينية قد أحدثت فقدان ذاكرة عام، والذي اعتمد على محو

واستئصال الفضاءات الطبيعية التي تمارس فيها الذاكرة عملها. ومع ذلك، تم إيجاد وسائل للدفاع عن والحفاظ على ذاكرة «المختفين»، ضحايا الإعدام فوق القانوني والسجن الذي نفذته القوى العسكرية وما فوق العسكرية. وأهم هذه الوسائل فعل أمهات ميدان مايو "madres de la plaza de mayo" الذي اكتسب انشغالها الأسبوعي بالفضاء العام الرئيسى فى بوينوس أيريس قوة الطقس للذاكرة المضادة. وحتى بعد أن تم تمرير قانون المثول "ley de obediencia debida"، (Law of due obedience)، أثناء فترة الحكم الديقراطى الذى يقضى بمنع الضباط ذوى الرتبة المتوسطة والرتب الأقل حصانه ضد المقاضاة على الظلم الذى يمارسونه ضد المدنيين، فقد استمرت madres de la plazade Mayo فى القيام بعملها^(٢). هذه وغيرها من أشكال الرفض لقبول «النسخة الرسمية» (وهو عنوان فيلم مهم للويس بوينز)، تعد نموذجاً لإحدى الطرق التى يمكن بها صنع الذاكرة الشعبية. وفى جواتيمالا، السلفادور، كولومبيا، البيرو والبرازيل، استمرت عمليات فرق الموت التابعة للدولة. ولقد كان هناك درجة ضعيفة جداً من العملية الديمقراطية فى جواتيمالا، وهى إحدى المناطق النكوبية بالعنف الغير معترف به. وقد تضمنت الثلاثين عاماً من الحرب الطائفية، والتي لا تزال مستمرة، هجمات متكررة لإبادة الجماعات الهندية بشكل جماعى. المعلومات قليلة والحصول عليها يعنى المخاطرة^(٣). إذن إلى أى حد يمكن إعادة تركيب تاريخ هذه الفترة؟

بعد هزيمة التمرد العظيم The Great Rebellion بقيادة تويك أماروا الثانى Tu- pac Aarull فى 1780 ضد الحكم الاستعماري الإسباني فى البيرو، قامت السلطات بفعل كل شئ لمحو الذاكرة من زعيمها. ولكن الزعيم لا يزال حياً فى أساطير الفلاحين الأنديين، وجسده الذى سحب وفصلت رأسه عنه من قبل الإسبان، لحق بحكام الأنكا فى القرن السادس عشر فى شكل ميثولوجيا طوباوية تذكر الرأس والأطراف المقطوعة، وتخيّل عودتها فى شكل عدل اجتماعى مستقبلى وجسد اجتماعى جديد.

إن الممارسات الشعبية للذاكرة فى منطقة الأنديز تتميز بفكرة أن الموتى يعيشون بجوار الأحياء، إما فى مكان قريب وإما فى جبل ليس بعيداً جداً. وفى أحد العروض المسرحية الأندينية المعاصرة، يتواجد الموتى مع الأحياء على خشبة المسرح فى نفس

الوقت، وكذلك الشاب الذي أدى اختفاؤه بأمر من الجيش إلى ظهور المسرحية. الموتى، الذين هم الذاكرة، يحفظون الماضي بالإضافة إلى الواقع المعيش، في شكل زمن تاريخي مختلف تماماً عن الزمن الفربى السائد، الذى يؤكد على ضرورة التغير الضئيل المتواصل.

على كل حال، هناك حاجة للتمييز بين عمليات الذاكرة الشعبية وبين الأشكال الرسمية، وأشكال الدولة والطبقة الحاكمة للذاكرة. وفى هذا المجال، يمثل جسد تويك أمارو جسد أتباعه وذريتهم، مجموعة اجتماعية متميزة ومقهورة. وفى المقابل يخلق التصوير التاريخى الرسمى أبطالاً يمثلون الوطن، وقد بدأ ذلك مع أبطال الاستقلال: «فى محاولة ضميرية لـ مستويات التماهى الشعبى مع العمل العام للمميزين، قدم المؤرخون أبطال الاستقلال عراة من تمثيلاتهم الطبقية، الصلات الإقليمية، أو الحماس الدينى»^(١). وكما لاحظ المؤرخ التشيلى، «إذا لم يقدم التاريخ لنا رجالاً نموذجيين، فإن من واجب المؤرخ أن يصنعهم»^(٢). وهؤلاء الأبطال موجودون فى كل أمريكا اللاتينية، فى كل ميدان عام، يحاولون الاستيلاء على الفضاء برمزية الدولة القومية الليبرالية.

وغالباً ما تختلف النسخ الشعبية لنفس هؤلاء الأبطال، كما حدث مع شخصية سيمون بوليفار، الذى حافظت عليه التقاليد الشفهية للسكان السود الريفيين فى فنزويلا. فهذا البوليفار أمه سوداء وتحميه قوى سحرية. والاختلافات هنا لها علاقة بنوع تخزين الذاكرة (حكايات شفوية) وبالتخييل الشعبى باعتباره منشأ المعتقدات والصور الخيالية، التى تتميز، على وجه الخصوص، بالثقة فى السحر. ولايسعنا هنا سرد الاختلافات من وجهة النظر السياسية السائدة للتصوير التاريخى الليبرالى، وتركيبها للذاكرة الرسمية، ولكن يمكن للمرء البدء بأفكار سارمينتو، الشخصية الممثلة لليبرالية الشمولية فى أوجنتين القرن التاسع عشر الذى هدف برنامجه التربوى إلى فك الروابط العاطفية وإعادة وصلها بالوطن، والذى نادى بفكرة مدارس البنات حيث يمنع التلاميذ من لمس أحدهم الآخر. ونقطة انطلاق أخرى ربما تكون عادة منح بندق صغيرة كجوائز مدرسية، والتى تمثل فكرة عملية تحويل الخيال الاجتماعى إلى عمليات عسكرية، ولكن هؤلاء البشر الذين تم الغاؤهم لضمان استمرارية تحول الخيال إلى

عمليات عسكرية وذلك باعتبارها عملية وعى وطنى، هؤلاء السكان الهنود جنوب ريونجرو، تم نسيانهم، أى عملية فقدان ذاكرة فى حاجة إلى الشرح فى ضوء عمليات فقدان الذاكرة التى حدثت بعد ذلك فى العقدين الماضيين^(٦).

والبنديقية الصغيرة، التى تصبح فى القرن العشرين بنديقية قصف، هى رمز أعيد مواءمته عند الجماهير الفلاحية النيكاراغوية، ويحتفى به أرنستو كاردينال وقساوسة ساندينستا آخرين، بحيث ترفع جماعات المقاتلين البنديقية فى يد ويستقبلون ضيوفهم باليد الأخرى.

وبالمثل، هناك حاجة للتمييز بين الانتصار التضحيى (Sacrificial)، بتحويله الموتى إلى أبطال - والذى لا يهدف تماماً إلى تذكركم، نظراً لأن خصوصيتهم الحقيقية، بما فى ذلك انتهاؤهم إلى جماعة اجتماعية مميزة، منسية- وبين الذاكرة الارتباطية المحلية المعروضة فى قصيدة الشاعرة النيكاراغوية جيوكوندا بللى "Free, country, 19th July"
:Gloconda Belli 1979"

كم مية تلتصق بحلقى،
كم عدد الموتى المحبوبين الذين حلمنا بهم مرة هذا الحلم
وانكر وجوههم، أعينهم،
التأكيد الذى عرفوا به هذا النصر،
الكرم الذى بنوه به
بالتأكيد هذه اللحظة كانت تنتظر فى المستقبل
وكانت تستحق الموت لأجلها^(٧).

وأحد المعتقدات الرئيسية فى ورش الشعر النيكاراغوية كانت نسج الذاكرة مع الحياة اليومية، بحيث تستدعى الحرب ضد سوموزا Somoza ليس بشكل رسمى ممجد ولكن كالحظات للمشاعر الشخصية، كوجوه، أسماء، ملامح وإيماءات.

لقد اهتمت ورش الشعر، التى تبنت الكتابات الأولى لأناس دخلوا حديثاً مجال التعليم، اهتمت هذه الورش بالذاكرة الفردية والإبداع، فى محاولة لعكس النور القمعى

للكتابة المكتوبة فى أمريكا اللاتينية، خاصة وأنها الوسيط الذى سجل به التاريخ الرسمى. ولكن عدد من يشاهد الدراما التلفزيونية أكبر بكثير من عدد الذين يحضرون ورش الشعر.

ومع الانتشار الهائل لوسائل الإعلام الجماهيرى فى العقود الثلاثة الماضية، أثير السؤال حول إلى أى مدى تدمر تلك الوسائل أساسات الذاكرة الشعبية وإلى أى مدى تجرد الإبداع. لا يوجد إجابات سهلة وبسيطة. ومع ذلك، فمن المؤكد أن افتراض التعارض بين صناعة الثقافة وثقافة ما قبل صناعية ممجدة سوف ينتج معرفة ضئيلة بالعمليات الفعلية. وفى المقام الأول، لا يوجد «مراحل» فى عملية التطور الثقافى الحتمية، لا إيجابياً ولا سلبياً. إذ غالباً ما يتم سرقة أنماط ثقافية من نسخة معينة من التاريخ الأوروبى ويتم تأسيسها. وبهذا المعنى، فإن المحتوى الخاص للأشكال الثقافية ما قبل الرأسمالية والرأسمالية يختلف فى أمريكا اللاتينية نظراً لأن تاريخها مختلف.

وعندما نتعمق فى موضوع صناعة الثقافة، فهناك نوعان من التحول ذى علاقة وثيقة بالموضوع ألا وهما: hybridization التهجين وعملية إلغاء مكان الانتاج -deterrito rialization ونعنى بالتهجين الطرق التى تصبح الأشكال منفصلة عن الممارسات القائمة للتحول مع أشكال جديدة فى ممارسات جديدة. ومثال على ذلك أشكال الخزف الريفى الذى تتغير عندما «ينتقل» الخزف إلى المدينة ويباع لمستهلكين جدد.

إن شكل الخزف المسمى بـ Michoacan فى المكسيك، الذى ذكرناه فى الفصل الثانى، يمثل (باص) يحمل ركاباً من مناطق ريفية إلى المدن الصناعية؛ والركاب داخل الباص هم شياطين، وحيث إن الشيطان موتيفة ريفية تقليدية، فإنه يستخدم بطريقة جديدة لكى يتفاوض ويتعامل مع نقطة تحول كبيرة. ومع الانتقال، تصبح الرموز بعيدة عن سياقاتها السابقة: فتكتسب الشياطين دلالة جديدة خارج الدين الريفى التقليدى، وكذلك الأشياء المصنوعة يدوياً التى تصبح أدوات للزينة فى المدن بدلاً من كونها أدوات استعمالية للأكل والطبخ وغيرها. وبالمثل، تنتقل الموتيفات الموسيقية والأساليب من مناسبات طقسية ثابتة إلى تجمعات جديدة مع موسيقى من مناطق أخرى: فالتشتشا البيروانية تجمع ما بين الإيقاعات الكاريبية مع الالكان الأندينية. ويدون الإذاعة

وحراكية الشرائط التسجيلية، كانت عملية هذه الهجرات ستكون مستحيلة. ومصطلح *deterritorialization* نستخدمه للإشارة إلى عملية إطلاق سراح العلامات الثقافية من أسر المناطق الثابتة في الزمن والمكان^(٨).

ومن ضمن الطرق التي استطاعت بها ممارسات الذاكرة الشعبية الاستمرار والتحول من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية كانت الإذاعة التي استخدمها المغنون الجوال *cantadores* البرازيليون، وهم شعراء شفهيون دورهم التقليدي، هو إنتاج ونشد المعلومات في المحليات الريفية. وعلى مدار العشر سنوات الأخيرة، أنتج هؤلاء المغنون وجمهورهم من خلال الإذاعة وسائل لإعادة صياغة وتشكيل دورهم، وفي نفس الوقت خلقوا شبكة وطنية تصل لأبعد من سياق المهاجرين. ومن الأجزاء المهمة جداً في دائرة الاتصال بالخطابات التي تصل من المستمعين التي تقدم *motes*، موضوعات في شطرين، والتي يرتجل المغنون على أساسها.

ومن الاستخدامات المهمة الأخرى للإذاعة التجربة التي ترويها روزا ماريا ألفارو *Rosa Maria Alfaro*، عن النساء اللاتي يغنين في سوق ليما ويريون قصصهن عن الهجرة إلى المدينة في شكل حلقات إذاعية. وقد يبدو أن هذين المثالين هامشيان بالنسبة للموضوع الرئيسي لصناعة الثقافة -خاصة المثال الثاني، الذي يعتبر نموذجاً للاستخدام البديل لوسائل الإعلام- ولكن كليهما إمكانيات للاستخدام الشعبي لوسائل الإعلام. وهو ما يعد محكاً في النقاش حول إذا ما كانت وسائل الإعلام الجماهيرية معادية أو ضارة بالذاكرة الشعبية.

أما الدراما التلفزيونية *telenovela*، الأسلوب الخاص جداً بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية اللاتينية، فهي العامل القيادي في عملية تغفل صناعة الثقافة في الحياة اليومية. إن عدد الذين يشاهدون حلقة واحدة من الدراما التلفزيونية يفوق بكثير مجموع مبيعات كل أعمال جارسيا ماركيز بالإسبانية- وهذا هو أحد الأسباب التي ذكرها ماركيز في مقابلة حديثة عن سبب تحوله إلى كتابة الدراما التلفزيونية^(٩). والشكل الجماهيري الشعبي الأول الذي له نفس التأثير كان السينما. ففي عديد من المناطق في شبه القارة كان نوع السينما السائد هو ما تصدره هوليوود. وكانت

المكسيك استثنائية في خلق صناعة فيلم وطنية قوية منذ الثلاثينيات. ولقد كان من خلال صور الفيلم، كما أشار كارلوس مونسيغاس، أن رأت الجماهير الشعبية في المكسيك نفسها، وجوها ولامحها، ممثلة في الفضاء العام الجديد للأمة الوطن، بعد أن كان إحساسهم السابق بالهوية مقصوراً على المجتمع المحلي أو الإقليمي. وقد تكون هذه الصور مبتذلة أو وضعية - مثل إعلاء قيمة الذكورية Machismo - ولكن الجماهير احتقلت فيها ومن خلالها بحضورهم الاجتماعى الجديد. ولم يكن من الممكن أن توجد صناعة الثقافة الوطنية بدون هذه الجماهير وكذلك الدولة القومية الحديثة التي أنشئت بعد الثورة المكسيكية. لقد اعتمدت العمليتان في الواقع على بعضهما البعض: تشكيل الوطن الحديث وإنشاء صناعة الثقافة الوطنية.

ولم يكن للفيلم، للغربة، أى تأثير كبير في صنع الدراما التلفزيونية كجنس مستقل. الآن، ما التاريخ التوليدى للدراما التلفزيونية؟ يمكن تتبع ذلك من خلال سلسلة من الأشكال الشعبية، بداية من ال folletin، والحلقات المسلسلة المنشورة في الجرائد، والتي كانت نفسها انتقالية بمعنى أنها كانت خطوة أولى أتاحت دخول الموضوعات والأساليب الشفهية التقليدية إلى عالم الطباعة في نفس الوقت الذى كان جمهورها يتحول إلى التعليم. والحلقة الوسيطة بين ال folletin والدراما التلفزيونية هي ال radio teatro (المسلسلات الإذاعية)، ذات الحبكة العاطفية العائلية. وقد مرت الميلودراما بكل هذه المراحل، كحبكة، كبنية زمن، مناخ عاطفى والتأكيد الأخلاقى. وعلى كل واحد من هذه المستويات، تستطيع الدراما التلفزيونية بث الذاكرات الشعبية. وذلك عن طريق تحرير كل شئٍ من خلال العائلة، وهى تتضمن أيضاً، مثلما يرى مارتين باربيرو، مبدأ المعارضة لعملية تقليص الحياة بأكملها إلى سلعة يمكن تسويقها: «تحويل كل شئٍ إلى ميلودراما، من خلال علاقات العائلة. تأخذ الطبقات الشعبية بثأرها، بطريقتها، من التجريد المفروض على عملية تسليع Commodification الحياة والأحلام»^(١٠)، وهى عملية تسليع ممثلة بنفيس الإعلانات التى تمول وترعى البرنامج .

وأحدث الوسائل التى تحمل الذاكرة الشعبية والهوية هى الموسيقى التى انتشرت فى كل أرجاء شبه القارة عن طريق الإذاعة وصناعة التسجيلات. وأحد الأمثلة هى

موسيقى البوليرو ذات الأصوات الزاعقة والكلمات الرقيقة/ الوقحة والتي دخلت ملايين البيوت في الثلاثينيات. وطيلة القرن وحتى التسعينيات، صاحبت أصوات موسيقى البوليرو أو التانجو، الكومبيا، السلسا، التشيشتا، السامبا، اللامبادا- إيقاع الحياة اليومية، لتشكل الذاكرة والرغبة. ويكشف لويس رافيل سانشيز عن أهمية أن تكون *دانييل سانتوس*، من خلال صوت أحد كبار مغني البوليرو، عرضاً لعدم الوقار، التجاوز والضحك الثأري، وهي صفات تعد مصادر ثراء الفقراء الذين هم أغلبية. وكتاب سانشيز يعيد تحويل الأدب، الذي يعد تقليدياً مجال الثقافة الرفيعة، إلى وسيط مهجن قادر على ترجمة البوليرو، شكل ثقافي جماهيري للموسيقى يتيح صياغة وتشكيل مشاعر الملايين^(١١).

عندما يكتب سانشيز «المسرح العظيم للـ Obsessions»، والمتحف العظيم للذاكرة الجمعية»، في إشارة لموسيقى البوليرو باعتبارها نموذجاً ثقافياً، فإن المفارقة جادة لأن معجم التمثيل المرتفع والاستمرارية الشرعية تُنتزع من الثقافة الرفيعة.

وعلى مدار الزمن، تم قمع وتغيير الأشكال الشعبية للحياة، وأن تفكر في ذاكرة شعبية واحدة مستمرة يعني أن تنخرط في الأساطير. ويدون النسيان أو تبديل أبنية الذاكرة، لا يمكن أن يكون هناك ابتكار أو إبداع. ويجب التمييز بين التدمير المهدر الذي بلا مبرر وبين أنواع أخرى من التدمير تسمح بالتغير: كما في الصورة المجازية الشهيرة لهيجل، يجب أن يكسر البيض قبل أن يصنع الأمليت. وما هو صعب ولكنه ضروري وحيوي هو أخذ العمليتين معاً في نفس الوقت بعين الاعتبار، ودون محاولة التوفيق بينهما.

هوامش الخاتمة

Augusto Roa Bastos, ea., *Las cultural condenadas*, Mexico 1978, pp. 269, 272.(١)

انظر (٢)

John Kraniauskas, 'Hebe Bonafini, Madres de la Plaza de Mayo', *Index on Censorship*, Vol. 19, No. 9, p. 42.

انظر (٣)

James Painter, *Guatemala: False Hope, False Freedom*, London 1987.

Mark D. Szuchman, *The Middle Period in Latin America: Values and Atritudes in the 17th-19th Centuries*, Boulder 1989, p. 5

Diego Barros Arana, quoted in Szuchman, *The Middle Period*, p. 6.(٥)

انظر (٦)

Szuchman, 'Childhood Education and Politics in Nineteenth Century Argentina: the Case of Buenos Aires', *Hispanic American Historical Review*, Vol. 70, No. 1, pp. 109-38.

Gioconda Belli, *Amor instrrecto*, Barcelona 1986, pp. 116-17.(٧)

(٨) استخدم المصطلح بكثرة من قبل Nestor Garcia Canclini. لعرض شامل لاستخداماته المكتبة انظر... v. Gilles Delenze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London 1988.

Holly Aylett, 'Of Love and Levitation', *Times Literary Supplement* 20-26 Octo-انظر (٩)
ber 1989,p.1152.

Jesus Martin-Barbero, *Procesos de comunicacion y matrices de cultura*, Barcelo- (١٠)
na n.d., p. 117.

Luis Rafael Sanchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Mexico 1989 , (١١)
p. 132.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقتها فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

أحمد درويش	جون كوين	١- اللغة العليا
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادمو باننيكار	٢- الوثنية والإسلام (ط١)
شوقي جلال	جورج جيمس	٣- التراث المسروق
أحمد الحضرى	انجا كاريتنيكوف	٤- كيف تتم كتابة السيناريو
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	٥- ثريا فى غيبوبة
سعد مصلوح ووفاء كامل فايد	ميلكا إفيتش	٦- اتجاهات البحث اللسانى
يوسف الأنطكى	لوسيان غولنمان	٧- العلوم الإنسانية والفلسفة
مصطفى ماهر	ماكس فريش	٨- مشعلو الحرائق
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جودى	٩- التغيرات البيئية
محمد متعمم وعبد الجليل الأزبى وعمر حلى	چيوارا چينيت	١٠- خطاب الحكاية
هنا عبد الفتاح	فيسواغا شيمبوريسكا	١١- مختارات شعرية
أحمد محمود	ديفيد براونستون وأيرين فراك	١٢- طريق الحرير
عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميت	١٣- ديانة الساميين
حسن الموين	جان بيلمان نويل	١٤- التحليل النفسى للأدب
أشرف رفيق حفيظى	إدوارد لوسى سميت	١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥
يشارفد أحمد عثمان	مارتن برنال	١٦- أثنية السوداء (ج١)
محمد مصطفى بدوى	فيليب لاركين	١٧- مختارات شعرية
طلعت شاهين	مختارات	١٨- الشعر التسانى فى أمريكا اللاتينية
نعم عطية	جورج سفيريس	١٩- الأعمال الشعرية الكاملة
يعنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	٢٠- قصة العلم
ماجدة العناني	صمد بهرنجى	٢١- خوخة وآلف خوخة وقصص أخرى
سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين
سعيد توفيق	هانز جيودج جادامر	٢٣- تجلى الجميل
يكر عباس	باتريك بارندر	٢٤- ظلال المستقبل
إبراهيم النسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	٢٥- مشنوى
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	٢٦- دين مصر العام
بإشراف: جابر عصفور	مجموعة من المؤلفين	٢٧- التنوع البشرى الخلاق
منى أبو سنة	جون لوك	٢٨- رسالة فى التسامح
بدر الديب	جيمس ب. كارس	٢٩- الموت والوجد
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادمو باننيكار	٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)
عبد الستار الطرجى وعبد الوهاب علوب	جان سوفاجيه - كلود كاين	٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى
مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روب	٣٢- الانقراض
أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هويكنز	٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية
حمزة إبراهيم الخفيف	روجر آلن	٣٤- الرواية العربية
خليل كلفت	بول ب. ديكسون	٣٥- الأسطورة والحدادج
حياة جاسم محمد	والاس مارتن	٣٦- نظريات السرد الحديثة

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	راحة سبوة وموسيقاها	٢٧-
أنور مقيث	آلن تورين	نقد الحداثة	٢٨-
منيرة كزوان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم لقبي ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين باربر	عالم ماك	٤٢-
المهدي أخريف	أوكتافيو باث	اللهب المزروع	٤٣-
مارلين تادروس	ألدوس هكسلي	بعد عدة أصناف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت دين و جون فاين	التراث المغفور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتي	فرانسوا بوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام في البلقان	٤٩-
محمد براءة وعشاني الميود ويوسف الأنطكي	جمال الدين بن الشينخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو بيانوبيا وخ . م . بينياليستي	مسار الرواية الإنسانية أمريكية	٥١-
لطفي قطيم وعادل دمرداس	ب . توفاليس وس . روسيفيتز وروجر بيل	العلاج النفسي التبعي	٥٢-
موسى سعد الدين	ا . ف . النجتون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحي	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقي للمسرح	٥٤-
علي يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكي	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد و ماهر البطوطي	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	المحببة (مسرحية)	٥٩-
صبري محمد عبد الفنى	جوهانز إيتن	التصميم والشكل	٦٠-
بإشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميث	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعي	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	٦٣-
رسميس عوض	آلان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رسميس عوض	برتراند راسل	في مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدي أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف الصباغ	فالنتين راسبوتين	تنشأ الجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد فؤاد متولى وهريدا محمد فهمي	عبد الرشيد إبراهيم	النم الإسلامي في القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج وودريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمي	٧١-
فؤاد مجلى	ت . س . إليوت	السياسي العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	جيم ب . توميكينز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومي	ل . ا . سميثوفا	صلاح الدين والمالوك في مصر	٧٤-

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإنشاء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد النعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	روبالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسينسكى	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الفهمي
٨١-	الجماعات المتخيلة	بنديكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميغيل	ميغيل دي أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شحبة
٨٥-	منصور العلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاي	عبد الرزاق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنطوني جينز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وأخرون	محمد إبراهيم ميروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد فناء عبد الفتاح
٩٢-	لأجيب بصفائح المسرح الإسباني على المسرح	كارلوس ميغيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيلدرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتنا الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	فوزية الشماوى
٩٥-	مقتنيات من المسرح الإسباني	أنطونيو بوير بايبيخو	سرى محمد عبد الطيف
٩٦-	ثلاث زينقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساغة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليت	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت برشت	عبد الغفار مكاري
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيب
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف على دعدو
١٠٧-	سيرة الدانته في الشعر العربي الكلاسيكي	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيدسون	زهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيًا حصاد كرنجى وسكان المستنق	رول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	سنية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم ومالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والسرقة وقرابين التعلق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: روف عباس
١٢٠- الحركة الثقافية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندي وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبيدية القديم والنموذج المثالى للإحسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيتل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكائن: أوهام الرأسمالية العالمية	جون جرائى	أحمد فؤاد بلبح
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيندرك ثوب ديللى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	فولفغانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنت	أميرة حسن نوريه
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاريته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندز فرانك	شوقي جلال
١٣١- مصر القيمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس يقطر
١٣٢- ثقافة العولة	مايك فينرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كرون	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى العلة الفرنسية على مصر	جوزيف ماري مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- باريسغال (مسرحية)	ريتشارد فاجنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تتلقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبوري
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدوتى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروت (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى لبيس	على عبدالرؤف البعبى
١٤٧- مسرحيتان	تاتكريد دورست	عبدالغفار مكارى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إثريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونثيس	عاطف فمبول	أسامة إسير
١٥٠- التجربة الإفريقية	روبيرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيوليف فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامي الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الإنديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسن بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيرى	صلاح عبدالعزیز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جورجون مارشال	ياشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسياف	سهير المصانقة
١٦٦-	العلاقات بين التبتين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رايندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل ديليبس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرائك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التيفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ثروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	ايسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	نقد الشعر العربي من التكتليات إلى الثنائيات	فنتسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والتوبة (شعر)	و.ب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فنى العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سميد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	يُردج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرتان	بدر الديب

سعيد الفانمي	بول دي مان	النسج والبصيرة: مقالات في بلغة النقد المعاصر	١٨٩-
محسن سيد جرجاني	كونغوشويس	محاورات كونغوشويس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	الكلام وأسماعل وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين الراعي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل النجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الانجلو-أمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل قصيب	شتاء ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتنن واسويتين	المهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شيلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إدوين إمري وآخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد	يعقوب لاندائ	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخرى لبيب	جيرمي سبيروك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	ألفاف حصين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هويدى	زلمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	الجنيت والشعوب واللغات	٢٠٥-
على يوسف على	جيسس جلارك	الهيوالية تصنع علماً جديداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنديز	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان آوريان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائي الغزنوي	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الفتى	جوناثان كلار	فردينان دوسوسير	٢١١-
يوسف عبدالفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزيان على لسان الصبيان	٢١٢-
سيد أحمد على الناصري	ريمون فلاور	مصر منذ اندوم نابليون حتى رحيل عبد القاصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جيندز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين المراغي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البهنهاري	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	مسرحيتان طليعيتان	٢١٧-
على إبراهيم منوفي	خولير كورتاتان	لعبة الحجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كارل إيشجور	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
على يوسف على	ياري باركر	الهيوالية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانس	شعرية كفافى	٢٢١-
نسيم مجلى	رونالد جراي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نفاذى	باول فيرايند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	دمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارشيا ماركيث	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد على البريرى	ديفيد هويت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-

- ٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر
خوسيه ماريّا ديث بوركي
- ٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
جانيت وولف
- ٢٢٩- مآثر البطل الوحيد
نورمان كيچان
- ٢٣٠- عن الذباب والقرآن والبشر
فرانسواز جاكوب
- ٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)
خاميس سالوم بيدال
- ٢٣٢- ما بعد المعلومات
توم ستونير
- ٢٣٣- فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي
أرثر هيرمان
- ٢٣٤- الإسلام في السودان
ج. سينسر تريمنجهام
- ٢٣٥- ديوان شمس تبريزي (ج١)
مولانا جلال الدين الرومي
- ٢٣٦- الولاية
ميشيل شوكيفيتش
- ٢٣٧- مصر أرض الوادي
روين فيدين
- ٢٣٨- العملة والتحرير
تقرير لمنظمة الأنكاد
- ٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي
جيلا رامراز - رايوڤ
- ٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار
كاي حافظ
- ٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية)
ج. م. كوتزي
- ٢٤٢- سبعة أنماط من الفموض
وليام إميسون
- ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)
ليفي برونسال
- ٢٤٤- القليان (رواية)
لاورا إسكيبيل
- ٢٤٥- نساء مقاتلات
إليزابيتا أنديس وآخرين
- ٢٤٦- مخفارات قصصية
جابريل جارشيا ماركيث
- ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحدثة في مصر
والتر أرمبرست
- ٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)
أنطونيو جالا
- ٢٤٩- لغة التمزق (شعر)
دراجو شتامبوك
- ٢٥٠- علم اجتماع العلوم
دومنيك فينك
- ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)
جورون مارشال
- ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية
مارجو بدران
- ٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية
ل. أ. سيمينوفا
- ٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة
ديف روينسون وجودي جروفز
- ٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون
ديف روينسون وجودي جروفز
- ٢٥٦- أقدم لك: ديكرات
ديف روينسون وكريس جارات
- ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة
وليم كلى رايت
- ٢٥٨- الفجر
سير أنجوس فرويز
- ٢٥٩- مفترقات من الشعر الأرمني عبر العصور
نخبة
- ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (ج٣)
جورون مارشال
- ٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود
زكي نجيب محمود
- ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)
إنواريو مندوتا
- ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن
جون جرين
- ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة
هوراس وشلي
- السيد عبدالظاهر عبدالله
- ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
- أمير إبراهيم المعري
- مصطفى إبراهيم فهمي
- جمال عبدالرحمن
- مصطفى إبراهيم فهمي
- طلعت الشايب
- فؤاد محمد عكود
- إبراهيم الدسوقي شتا
- أحمد الطيب
- عنايات حسين طلعت
- ياسر محمد جادالله وعربي مندولى أحمد
- نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
- صلاح محبوب إدريس
- ابشام عبدالله
- صبري محمد حسن
- بإشراف: صلاح فضل
- نادية جمال الدين محمد
- توايق علي منصور
- علي إبراهيم مندولى
- محمد طارق الشراقي
- عبداللطيف عبدالحليم
- رفعت سلام
- ماجدة محسن أبانلة
- بإشراف: محمد الجوهري
- علي بدران
- حسن بيومي
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمود سيد أحمد
- عبادة كحيلة
- فاروجان كانانجيان
- بإشراف: محمد الجوهري
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمد أبو العطا
- علي يوسف علي
- لويس عوض

روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض	٢٦٥-
مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمعتمد على	٢٦٦-
فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروكي	٢٦٧-
ديوان شمس تهریزی (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم النسوق شتا	٢٦٨-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وايم چيلفورد بالجريف	صبري محمد حسن	٢٦٩-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وايم چيلفورد بالجريف	صبري محمد حسن	٢٧٠-
الحضارة القروية: الفكرة والتأريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال	٢٧١-
الأديرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم	٢٧٢-
الأسلح الايشامية والقبالة لمرسة عربي في مصر	جوان كول	عنان الشهاوي	٢٧٣-
السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي	٢٧٤-
د. س. إيرد شاعر، وثاق، وكاتب مسرحي	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد	٢٧٥-
فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمساني	٢٧٦-
الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي	٢٧٧-
البدایات	إسحاق عظيموف	طاريف عبدالله	٢٧٨-
الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب	٢٧٩-
الأم والتصب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم	٢٨٠-
الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي	٢٨١-
طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق	٢٨٢-
السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرزوق البهبي	٢٨٣-
هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبينديس	أحمد عثمان	٢٨٤-
رحلة خواجه حسن نظامي النعلوي	حسن نظامي النعلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٥-
سباحة نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المرأني	محمود عاكري	٢٨٦-
الثقافة والعولة والتنظيم العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون	٢٨٧-
الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي	٢٨٨-
ديوان متوجهي الدامغانی	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمعتمد	٢٨٩-
علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم	٢٩٠-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩١-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩٢-
مقدمة للآداب العربي	روجر آلن	مجدي توفيق وآخرون	٢٩٣-
فن الشعر	بروالو	رجاء ياقوت	٢٩٤-
سلطان الأسطورة	جوزيف كامبلي وييل موزيز	بدر الديب	٢٩٥-
مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بلوي	٢٩٦-
فن النحت بين اليونانية والسريانية	ميونيستيس ثراكس ويوسف الأموازي	ماجدة محمد أنور	٢٩٧-
مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد	٢٩٨-
ثورة في التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد	٢٩٩-
السطرة بيريغور في الألبان (الجزيرة والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيري وبعاء جامين وإيزابيل كمال	٣٠٠-
السطرة بيريغور في الألبان (الجزيرة والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيري و محمد الجندى	٣٠١-
أقدم لك: فنجان شستن	جون هيوتون وجودي جروفرز	إمام عبد الفتاح إمام	٣٠٢-

٢٠٢-	أقدم لك: بوذا	جين هوب ويورين فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦-	الحصاة: النقد الكائن على التاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٢٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلبينا	محمود مكي
٢٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جوتز ويورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجس	محبى الدين مزيد
٢١١-	مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج. كوانجورد	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبيرس	أسعد حليم
٢١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبده الله الجعدي
٢١٤-	مارسيل نوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥-	جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروينشو والطاهر لبيب	كاسيليا صبحي
٢١٦-	محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	س. شير لايمولدا- س. ونيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الادب الروسى في السنوات المشتر الأخرية	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور دريدا	جايتري اسيفيك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠-	لعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢-	وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي	ديليو يوجين كلينباور	خالد مقلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٢٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٢٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب يوسان	كرستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	يوجين هايرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقرش
٢٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيويز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠-	كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شپرد	سامى صلاح
٢٣١-	عندما جاء السريدين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منولى
٢٣٣-	الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	قضى العشرى
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧-	فلسفة الولا	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٢٣٩-	تاريخ الأدب في إيران (ج٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب في الشرق الأوسط	بيروش بيريزوجلو	فخرى لبيب

حسن حلمي	روايت ماريا ولكه	قصائد من ولكه (شعر)	٢٤١-
عبد العزيز يقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامي	سلامان وابسال (شعر)	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جرديمير	العالم اليرجوازي الزائل (رواية)	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيرو	الموت في الشمس (رواية)	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	بوته نذاني	الركض خلف الزمان (شعر)	٢٤٥-
جمال الجزيري	رشاد رشدي	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الحل	جان كوكتو	النسبة الطانثون (رواية)	٢٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصورة الأولى في الأدب التركي (ج١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	أرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانتصاري	جوزايا رويس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نديم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
علي إبراهيم منوفي	باسيلير يابون مالدوناو	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	٢٥٣-
علي إبراهيم منوفي	باسيلير يابون مالدوناو	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	٢٥٤-
محمود علاوي	حجت مرتجي	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	٢٥٥-
بدر الرفاعي	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر اللاروق عمر	تيموثي فريك وبيتر غاندي	متون هرمس	٢٥٧-
مصطفى حجازي السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٢٥٨-
حبيب الشاروني	أفلاطون	محاورة بارمنيدس	٢٥٩-
ليلى الشربيني	أندريه جاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	آلان جرينجر	التصحر: التهديد والمجابة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شويرل	تلميذ باينبرج (رواية)	٢٦٢-
صبري محمد حسن	ريتشارد جيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجله أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حدائق شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودلير	سام باريس (شعر)	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٢٦٦-
البراق عبدالهادي رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجريء	٢٦٧-
عابد خزندار	جيرالد برنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٢٦٨-
فوزية العشماوي	فوزية العشماوي	المرأة في أدب نجيب محفوظ	٢٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة في مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصورة الأولى في الأدب التركي (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٢٧٢-
علي إبراهيم منوفي	أوميرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس (رواية)	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الخلود (رواية)	٢٧٥-
إدوار الخراط	جان أنوى وآخرون	الفلسف وأحلام السنن (مسرحيات)	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إدوارد براون	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٢٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنهال باث	٢٧٦- ملك في الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	٢٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	و. ل. تراسك	٢٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادی	بهاء الدين محمد إسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزاداد	٢٨٥- مشتري العشق (رواية)
روهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء چاهين	چون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٢٨٨- مراعاة سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٢٨٩- تقاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. قى. رويرتس	٢٩٠- الارشيفات والمدن الكبرى
منى الدويلى	مايف بينشى	٢٩١- الحافلة البليكة (رواية)
عبداللطيف عبداللطيم	فرناندو دى لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الضهيرى	نودة لويس ماسينيون	٢٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٢٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٢٩٥- آلام سيلاوش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين ويكيت شين	٢٩٧- أقدم لك: يتشبه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وأن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهرى	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممنوح عبد المنعم	زياوند ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممنوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفرى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تومر شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
طلية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندرية جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانثاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر باقلام كتابه
عنان الشهاوى	جوان فوشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	چينيفر أكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنتسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٣)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفيا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأدب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	آ. ا. وتشارن	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة في مصر الشامية جين هاثواي
٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية جون مارلو
٤٢٠- مكر ميجاس (قصة فلسفية) فولتير
٤٢١- الولا، والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة
٤٢٣- إسرارات الرجل الطيف نخبة
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامي
٤٢٥- من طابوس إلى فرح محمود طلوعى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى نخبة
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) باي إنكلان
٤٢٨- الخزائن الخفية محمد هوتك بن داود خان
٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سبنسر وأندرجي كروز
٤٣٠- أقدم لك: كانط كروستوفر وانت وأندرجي كليوفسكى
٤٣١- أقدم لك: فوكي كريس هوروكس ونيران جفتيك
٤٣٢- أقدم لك: ماكياغلى باتريك كبرى وأوسكار زاريت
٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلنت
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية دونكان هيث وجودى بورهام
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زيريرج
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١) فريدريك كويكستون
٤٣٧- رحلة هندي في بلاد الشرق العربي شبلى التعماني
٤٣٨- بطلات وبخايات إيمان ضياء الدين بيبيرس
٤٣٩- موت المراهب (رواية) صدر الدين عيني
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرستن برومستاد
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداثي روى
٤٤٢- حثشيسوت: المرأة الفرعونية فوزية أسعد
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها وبسببها وتأثيرها كيس فرستينغ
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاوريث سيجورنه
٤٤٥- حول وزن الشعر برونز ناثل خاتلري
٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم ج. پ. ماك إلفوى وأوسكار زاريت
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور ديبلان إيفانز وأوسكار زاريت
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفيا فوكا وروبيكا رايت
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن ويورن فان لون
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة جان لوك أرنو
٤٥٤- خمسون عاماً من السيتما: الفرنسية رينيه بريدال
مجاهد عبدالمنعم مجاهد
عبد الرحمن الشيخ
نسليم مجلى
الطيب بن رجب
أشرف كيلاتى
عبدالله عبدالرازق إبراهيم
وحيد النقاش
محمد علاء الدين منصور
محمود علاوى
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
ثريا شلبى
محمد أمان صافى
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
حمدي الجابري
عصام حجازى
تاجى رشان
إمام عبدالفتاح إمام
جلال الحفناوى
عابدة سيف الدولة
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
محمد طارق الشراقوى
فخرى لييب
ماهر جويجاتى
محمد طارق الشراقوى
صالح علمانى
محمد محمد يونس
أحمد محمود
ممدوح عبدالمنعم
ممدوح عبدالمنعم
جمال الجزيرى
جمال الجزيرى
إمام عبد الفتاح إمام
محيمى الدين مزيد
حليم طوسون وفؤاد الدهان
سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تتسنى (رواية)	مريم مغفري	مويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيين الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نمو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستورات هود ولينزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكأن	داريان ليدر وجودي جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأثر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودي	عبدالرشيد الصادق محمودي
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلّة	مايكل بارنتي	حصّة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعي
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسي والنظرة السياسية	ستيفن ديلا	ربيع ودية
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدي عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضي والجودة البيئية	جاري م. بيرنيسكي وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتي (القسم الأول)	ميغيل دي ثريانتس سايبيرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتي (القسم الثاني)	ميغيل دي ثريانتس سايبيرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عناني
٤٧٦-	أرض الحاياب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلاني
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لي شى تونغ	عبد العزيز حمدي
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاي شه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠-	تساي ون جي (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدي
٤٨١-	بردة النبي	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جاميل	أحمد الشامي
٤٨٤-	جمالية الثقى	هانسن روبيرت يافس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبداللطيف عبدالقني رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	ربيع الدين المراد أبادي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذي كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسْرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسفار اليفاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقي	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد علي مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصفي
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيلان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	الطمانينة والنزع فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنزع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خفساء
٥٠٠-	فى ملفوات: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيقز روكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (ج١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهم
٥٠٨-	المواوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	النق والإحسان فى مصر سلطتين الملائك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرك (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبد الرزاق عيد
٥١١-	كوكب مرقع (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	چونثان كوار	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحدائق	فنى مالى دوجلاس	فنى مالى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإيمان	أرنولد واشنطن وديتا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الروح الفرنسى بمصر من العلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمحدث	باسيلير بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وايم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرويل ووليم رانكين	محبى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفيتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفل إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جيرو	عمر الفاروق عمر

صفاء فتحي	چاك دريدا	٥٣٦- ما الذى حدثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟
بشير السباعي	هنرى لورنس	٥٣٧- الغامض والمستشرق
محمد طارق الشراوى	سوزان جاس	٥٣٨- تعلم اللغة الثانية
حمادة إبراهيم	سيفرين لوبا	٥٣٩- الإسلاميون الجزائريون
عبدالعزیز بقوش	نظامى الكتجوى	٥٤٠- مخزن الأسرار (شعر)
شوقى جلال	صمويل منتجنون ولورانس هارينج	٥٤١- الثقافات وقيم التقدم
عبد الغفار مكاوى	نخبة	٥٤٢- للحب والحرية (شعر)
محمد الحديدى	كيت دانيالز	٥٤٣- النفس والأخر فى قصص بيرس الشاوين
محسن مصيلحي	كارول تشرشل	٥٤٤- خمس مسرحيات قصيرة
رؤف عباس	السير رونالد ستورس	٥٤٥- توجهات بريطانية - شرقية
مروة وثق	خوان خوسيه مياس	٥٤٦- فى تنحيل وهلاس أخرى
نعم عطية	نخبة	٥٤٧- قصص مختارة من الأدب الليتوانى الحديث
وفاء عبدالقادر	باتريك بروجان وكريس جرات	٥٤٨- أقدم لك: السياسة الأمريكية
حمدى الجابرى	روبرت هنشل وآخرون	٥٤٩- أقدم لك: ميلانى كلاين
عزت عامر	فرانسيس كريك	٥٥٠- يا له من سباق محوم
توفيق على منصور	ت. ب. وايزمان	٥٥١- ريموس
جمال الجزيرى	فيليب تودى وأن كورس	٥٥٢- أقدم لك: بارت
حمدى الجابرى	ريتشارد أوزبورن ويورن فان لون	٥٥٣- أقدم لك: علم الاجتماع
جمال الجزيرى	بول كويلي وايتاجانز	٥٥٤- أقدم لك: علم العلامات
حمدى الجابرى	نيك جروم ويبرو	٥٥٥- أقدم لك: شكسبير
سمحة الخولى	سايمون ماندى	٥٥٦- الموسيقى والعولة
على عبد الرؤوف البمبى	ميجيل دى ثريانتس	٥٥٧- قصص مثالية
رجاء ياقوت	دانيال لوفرس	٥٥٨- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر
عبدالسميع عمر زين الدين	عفاف لطفى السيد مارسوه	٥٥٩- مصر فى عهد محمد على
أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي	أناقولى أوتكين	٥٦٠- إستراتيجية الأمريكية لقرن المادى والعشرين
حمدى الجابرى	كريس هوروكس ويوردان جيفتك	٥٦١- أقدم لك: جان بودريار
إمام عبدالفتاح إمام	ستوارت هود وجراهام كرولى	٥٦٢- أقدم لك: الماركيز دى ساد
إمام عبدالفتاح إمام	زيبدين سارداروبورين فان لون	٥٦٣- أقدم لك: الدواصات الثقافية
عبدالحى أحمد سالم	تشا تشاجى	٥٦٤- الماس الزائف (رواية)
جلال السعيد الحفناوى	محمد إقبال	٥٦٥- صلصلة الجرس (شعر)
جلال السعيد الحفناوى	محمد إقبال	٥٦٦- جناح جويل (شعر)
عزت عامر	كارل ساغان	٥٦٧- بلايين وبلايين
صبرى محمدى التهامى	خاثنيتو بينابيتتى	٥٦٨- رويد الخريف (مسرحية)
صبرى محمدى التهامى	خاثنيتو بينابيتتى	٥٦٩- عش الغريب (مسرحية)
أحمد عبدالحميد أحمد	دييورا ج. جيرنر	٥٧٠- الشرق الأيسر المعاصر
على السيد على	موريس بيشوب	٥٧١- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى
إبراهيم سلامة إبراهيم	مايكل رايس	٥٧٢- الوطن المقتصب
عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر	٥٧٣- الأصولى فى الرواية

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن الفراغة	برونو اليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ايجنانش وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولمة	نجير وونز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس ومثت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وجودي جرونز	محبي الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف النولية (مج ١)	جون فيزر ويول سترجز	ياشراف: محمد فتحي عبدالهادي
٥٨١-	الحملق يميوتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على اللغات (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الخيبران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دوات آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالمكوس وروي أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدي
٥٨٨-	أمنحتوب الثالث	أنيس كابلول	ماهر جورجاني
٥٨٩-	تمبكت العجبة (رواية)	فيلكس دييوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من اللوريات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علي عبدالتراب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوريوني	مجددي عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزي
٥٩٥-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوادو بانولي	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية في العالم	روبرت ديجارايه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كايواروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومي على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهري	محمود علاوي
٦٠٠-	الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت مله
٦٠١-	النسوية والوطنية	ريان فوت	أيمن بكر وبسمر الشيشكلي
٦٠٢-	ليبوتان: نحو فلسفة ما بعد حداثة	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزیز
٦٠٣-	النقد الثقافي	أرثر آيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبتا المضطرب	إرنست زيبورسكي (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمي
٦٠٦-	قصة البردي اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدني

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثاقبى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العارة النجدة	رفائيل لويث جوشمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والايديولوجية	تيرى إيچلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كران مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	مرض الأنداد القى راسدى فى بغداد من ١٢٧٧ إلى ١٣١١	أليس بيسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيليبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عائدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماس ماستاك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكرد
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوانر جحا الإيراني	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد براءة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود الميحيى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويوات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأريقبى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس يرامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وقنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى اليهنسارى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج برلندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتز	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ودين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	الكسياد	الأميرة أناكومتينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراندوسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	مدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدرايبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد ديتيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية وصارها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين وينكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سبهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موياسان	سحر يوسف
٦٥٠-	النوة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	بيليسبس الذي لا تعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة اللغاة (مسرحة)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسي
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكر	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحتان)	الفونسو ساستري	ممدوح اليستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيين	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	جوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامي
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحميد
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفليد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامي
٦٦٢-	رحلة إلى الجنور	داسو سالدنيار	صبرى التهامي
٦٦٣-	امرأة عابية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كرهان ولنا راي هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دالغيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج انتش كليمن	جمال عبد التامر وندحت الجبار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القائمة لعلوم الاجتماع العربي	ألن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك جيمسون وماسلو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أنولفو	جوستاف أنولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لي كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولنوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسي للأطفال	نخبة	إيتهاى سالم
٦٧٣-	ضرب التكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخميني	آية الله العظمى الخميني	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	يأشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	يأشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج١ ، ج١)	إدوارد جرانتيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب في إيران (ج١ ، ج٢)	إدوارد جرانتيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطوفان (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص في هذا الفصل؟	ستاتالى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٢-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبري محمد حسن
٦٨٤-	الأسال القصصية الكاملة (ثلاث كدما) (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسي
٦٨٥-	الأسال القصصية الكاملة (المصراء) (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسي
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشبيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تاندوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد آبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روينسون وجوى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روينسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	رويزر ودلين وجوى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سينسر وأندريجي كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحداثه	وايم رود فيلفيان	منى البرنس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٧٢٩ / ٢٠٠٥